
EL ARTE DE LA ALTA EDAD MEDIA Y DEL PERÍODO ROMÁNICO EN ESPAÑA

POR

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Desde el siglo III el arte romano, de tan excelsa y vasta tradición, falto de potencia creadora, limítase a repetir sus fórmulas seculares ya exhaustas, sin vida. Es la técnica escultórica la que parece en trance de mayor agotamiento; la arquitectura recibe aún de un Oriente siempre fecundante nuevas aportaciones que contribuirán a la grandiosidad monumental de algunos de esos edificios fuertes y colosales de fines del Imperio. Cuando en el siglo V los bárbaros dominan totalmente la región occidental del mundo romano, el arte clásico no era más que un recuerdo magnífico. No le desplazaron las nuevas formas creadas en Oriente ni el espíritu juvenil de los pueblos que invadieron su solar: el arte oriental y el bárbaro contribuyeron a poblar un lugar que había quedado vacío. A la unidad, a la uniformidad artística de las comarcas mediterráneas bajo la fuerte disciplina de Roma, sustituyen una variedad, una riqueza de tendencias, una espontaneidad extraordinarias; al ideal clásico y realista de belleza, fundado en la medida y proporción, en la sencillez, en la armonía, en la nobleza, sustituyen orientaciones muy varias y complejas, primitivas y elementales en gran parte. Diríase que el antiguo mundo greco-romano, cansado de tanto canon, dedicábase furiosamente a infringirlos. Las nuevas necesidades del Cristianismo, que crece con rapidez extraordinaria; la difusión de formas orientales; el renacer o, mejor dicho, salir a luz de las populares tanto en Oriente como en Occidente; las técnicas y espíritu de los pueblos bárbaros, contribuirán al desarrollo de este arte anticlásico y revolucionario, efectista y ornamental, de tendencias locales, que va a desenvolverse entre tanteos y vacilaciones hasta el siglo XI. Son cinco centurias de gestación lenta y penosa para producir, al cabo, una nueva fórmula de arte de tipo universal, que es el románico: la unidad artística del Occidente de Europa lógrase de nuevo con él, pero la ruptura con la tradición no es tan radical como se cree: disfrazadas, desfiguradas bajo un nuevo concepto, perdurarán infinidad de formas y elementos, que el arte clásico es vena de fluir permanente, soterrada y oculta en ocasiones, pero jamás exhausta.

Desde tiempos muy lejanos, nuestra Península sufrió el intenso influjo de Oriente, acogiendo y adoptando las formas que le llegaban del otro lado del Mediterráneo. Fué el arte romano en España esencialmente oficial y administrativo; numerosos indicios, como la existencia del arco de herradura en estelas castellanas del siglo II y en un monumento del IV al V, autorizan la sospecha de la convivencia con aquél de formas importadas

del otro extremo del mar latino, desarrolladas tal vez en medios populares. El caso es que bajo el dominio visigodo, en el siglo VII, el uso del arco de herradura se generaliza, y el arte español, divorciado de la tradición clásica, recibe sus mejores gérmenes del Oriente, adquiriendo su arquitectura características de originalidad y perfeccionamiento insólitas. La conquista musulmana va a acentuar aún más el carácter oriental de nuestro arte, y creará en el siglo X, como reflejo cordobés con tradiciones visigodas aún subsistentes, el originalísimo mozárabe, sabio, erudito y refinado, con sus iglesias abovedadas, que constituyen excepción en la arquitectura europea contemporánea. Poco antes, en el siglo IX, se había desarrollado en Asturias una arquitectura, más inspirada en las corrientes tradicionales que en las visigodas.

A mediados del siglo XI hay un completo cambio de rumbo artístico en los reinos cristianos de España: a las influencias orientales, preponderantes durante la alta Edad Media y nacionalizadas en gran parte, sustituyen las románicas septentrionales. A la gestación de éstas parece contribuir, según estudios recientes, el arte peninsular de las iglesias mozárabes, de las miniaturas de los códices españoles, de los talleres de marfiles, y aun de los escultóricos, cuya existencia floreciente comenzamos a entrever en León y Jaca desde mediados del siglo XI. Toda la historia de nuestro arte medieval, hasta que el Renacimiento corta totalmente las ligaduras que nos unían a la civilización y al mundo orientales, es la del flujo y reflujo de esas dos tendencias, propagada la europea y septentrional por los elementos directores de la vida española; latente siempre la oriental en las entrañas del pueblo que en ella veía su expresión más genuina. Al terminar el siglo XII una nueva fórmula artística septentrional — el arte gótico — invade la España cristiana, suplantando rápidamente a la románica.

ARTE PALEOCRISTIANO

Como en todo el Occidente romano, en España las primeras manifestaciones del arte cristiano responden a las corrientes tradicionales. En arquitectura las representa un monumento de concepción monumental y grandiosa, digno de los mejores tiempos imperiales, cuyas ruinas se conservan en Centcelles, junto a Tarragona. Dos salas abovedadas, circular una y otra cuadrada, con cuatro exedras abiertas en sus muros, harían pensar en unas termas si no fuera por los restos del mosaico que decoraba la cúpula semiesférica de la primera, en los que se han reconocido recientemente alegorías cristianas y escenas del Antiguo Testamento, muy repetidas en representaciones artísticas de estos tiempos, por figurar en una consoladora oración de la liturgia funeraria constantiniana compuesta en el siglo II por San Cipriano de Antioquía, y procedente de

plegarias judaicas, la *commendatio animae*, que se recitaba a la cabecera de los agonizantes por simbolizar la asistencia divina, siempre pronta a reconfortar a los fieles. El mosaico, hecho en Roma, o por artistas que de allí procedían, del siglo IV al V, sería obra capital de este arte y universalmente conocido, si su estado de conservación no fuera tan deplorable.

No es cristiano el destino de otro monumento contemporáneo que marca una orientación arquitectónica totalmente opuesta: la construcción existente en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), tal vez santuario de un manantial sagrado, templo o nínfeo. Su disposición subterránea; el pórtico que le da entrada; las arquerías laterales que dividen en tres naves su interior, cubierto con bóveda de medio cañón; los dinteles del pórtico descargados por arcos ligeramente de herradura, como los restantes, y los huecos angulares que apean los de las ventanas, son disposiciones mucho más frecuentes en el Oriente mediterráneo que en la arquitectura romana. He aquí, pues, ya, desde el tránsito del siglo IV al V, una doble tendencia en la arquitectura española: de un lado la tradición oficial del Imperio, amparada por una organización administrativa en trance de desmoronarse; del otro, aportaciones orientales, obedeciendo a una corriente milenaria que constantemente fecundó el arte peninsular.

La mayoría de los templos levantados en España después del triunfo de la Iglesia serían basílicas de disposición romana. El concilio eliberriano, celebrado hacia el año 300, el de Zaragoza del 380 y el de Toledo del 400, aluden a la existencia de iglesias. Varios cánones del primero dan noticia de templos a los que acudían los fieles los domingos, de edificios destinados al bautismo, de pinturas que decoraban las paredes de las basílicas, de la concha que servía para bautizar, del altar y de cementerios donde se encendían candelas por la noche (García Villada). El concilio de Zaragoza se celebró en la sacristía de una iglesia, y el de Toledo, en uno de sus templos. La basílica de Santa Eulalia de Mérida es comparada en magnificencia por Prudencio, a fines del siglo IV o comienzos del siguiente, con las de Roma: «La blancura de los transparentes mármoles, de España y de otras naciones, aumenta la luz en el interior del edificio. El brillante techo despidе rayos de su artesonado de oro, y el suelo, cubierto de mosaico, parece un prado esmaltado de rosas». El mismo Prudencio habla en otro de sus himnos del dorado techo de la basílica de los santos tarraconenses Fructuoso, Augurio y Eulogio: *Hic aurata sonent in arce tecta...*

Consérvanse restos de algunos edificios que responden plenamente a la corriente romana y tradicional. El más famoso, tanto por sus supuestos fastos religiosos como por su interés arquitectónico, es el episcopio de Mérida, identificado por Gómez Moreno merced a textos de Paulo Diácono. Trátase de una casa romana, con un atrio descubierto casi cuadrado y con columnas en el centro y habitaciones en torno abiertas a sus galerías, dos de las cuales terminan en ábsides semicirculares y se iluminan por

tres ventanas derramadas en cada uno, lo que parece excluir su atribución a vivienda, que se cerraban con *claustras* de alabastro. En la mayor, sobre un zócalo imitando mármoles, pintáronse al fresco, entre los vanos, figuras de tamaño natural, vistiendo túnicas blancas con guarniciones de púrpura y oro, imágenes tal vez de mártires emeritenses. La otra habitación terminada en ábside, más reducida, tiene a sus pies una pila, y serviría de baptisterio, aunque su único ingreso sea por la que servía de iglesia. Los pavimentos son mosaicos de dibujo geométrico, y los muros, de mala fábrica de mampostería alternando con hiladas de ladrillo, material este último del cual se hicieron las jambas de puertas y ventanas; construiríase o adaptaríase esta casa a las necesidades religiosas en el siglo IV o V, interceptando las exedras una calle que conducía al teatro, y utilizando una de sus puertas para una habitación de la casa, lo que prueba que el edificio escénico ya no estaba en uso. Ruinas insignificantes de una basilica descubriéronse en la recién excavada necrópoli de Tarragona. De su examen parece deducirse tuvo tres naves, otra muy angosta, como de crucero, normal a éstas, y un ábside semicircular. Sus paramentos interiores estuvieron pintados. Edificaría tal vez en los comienzos del siglo V, por estar construída con piedras de las ruinas de la necrópoli, destruída, verosímilmente, en la incursión de los bárbaros, que tuvo lugar en esa fecha. En Ampurias excaváronse las ruinas de una *cella memoriae* o iglesia conmemorativa de algún mártir santificado albergando varios enterramientos, formada por una nave precedida de un nártex y un ábside semicircular orientado a Levante e inscrito en un cuadrado, quedando unos espacios libres a los costados. El pavimento es de hormigón de cerámica en el ábside y de *opus testaceum* en la *cella*. De época incierta son las ruinas de una iglesia, desenterradas recientemente, en San Pedro Alcántara (Málaga), en el emplazamiento de la antigua Silniana; tuvo tres naves, ábside semicircular orientado, exedra semejante en el testero opuesto y baptisterio en un aposento inmediato; la fábrica de sus muros, de piedra de río con esquinales de ladrillos de muy diversos tamaños, aprovechados sin duda, como casi todos los materiales, de las ruinas de la población romana, y los escasos restos decorativos encontrados autorizan a fecharla, con toda clase de reservas, en los últimos años del siglo IV o en los comienzos del siguiente, habiendo sufrido reformas posteriores y enterrándose en ella durante los siglos VI y VII.

Además de destinarse para el bautismo locales medianeros con las iglesias, había baptisterios aislados, inmediatos a las episcopales. Para uno de Calahorra, construído sobre el lugar en el que fueron martirizados sus patronos Emeterio y Celedonio, compuso nuestro Prudencio (fines del siglo IV a principios del V) una inscripción aludiendo al agua regeneradora. Otro epígrafe de la misma época encontrado en Martos (Jaén), debió estar sobre la puerta de un baptisterio. Contemporáneo, pues parece dejó de utilizarse a comienzos del siglo V, es el pequeñísimo encontrado

en la necrópoli cristiana de Tarragona, hecho de mampostería, con piscina a la que se desciende por varios peldaños. De mayor importancia, y único en España hasta ahora en cuanto a disposición, es el de Gabia la Grande (Granada), construido probablemente en el siglo v, de cuyo bizantinismo se viene hablando con escasas razones. Le da entrada un largo corredor cubierto con bóveda de medio cañón e iluminado por tragaluces adintelados, y una escalera de caracol, de traza frecuente en los monumentos imperiales, comunicaría la sala subterránea, cubierta tal vez con bóveda baída, con otra situada sobre ella, de la que no quedan rastros. En suma : si fuera discreto juzgar de la arquitectura cristiana española de este período por los escasos y humildes restos conservados, diríamos que no nos ofrecen novedades de importancia en relación con los de Occidente, respondiendo a sus mismas directrices tradicionales. Apenas si en las dos exedras de la iglesia de Alcántara y en el baptisterio subterráneo de Gabia, es decir, en edificios situados en el borde meridional de la Península, reconocemos disposiciones frecuentes en la arquitectura cristiana de África. Aún se vive de la tradición clásica, y el monumento de Bóveda, aislado en el extremo Noroeste, parece estarlo en el desarrollo artístico; con su total abovedamiento, sus arcos de herradura y sus formas orientales, anuncia, con doscientos años de anticipación, cuáles van a ser las directrices de nuestra arquitectura desde el siglo vi al xi, durante los períodos visigodo y mozárabe.

No se conocen más obras de la escultura paleocristiana en España que unos cuantos sarcófagos con relieves, en los que sobrevive el recuerdo del gran arte greco-romano. Su repartición geográfica corresponde a los valles del Ebro, Tajo, Guadiana y Guadalquivir y a la costa de Levante y Mediodía, es decir, a las regiones de más fácil acceso y mayor romanización. Son casi todos ellos obras con más carácter industrial que artístico, que ignoramos si se hicieron en los talleres de Arles, Roma, Oriente, o en nuestro país, al no haberse realizado el estudio de los materiales en los que están labrados. Hay algunos — Santa María del Mar, de Barcelona, claustro de la Catedral de Tarragona, colegiata de Covarrubias, Ampurias— de dudoso carácter cristiano por no tener representación de definida significación religiosa. Otros están ornamentados a base de *strigiles*, tema común a muchos paganos y usado en todo el mundo romano, acreditándose su cristianismo por ostentar el crismón — Ampurias, Museo de Valencia, Villanueva de Lorenzana —, o figuras de claro sentido religioso — San Félix de Gerona, Museo de Barcelona, Fábrica de tabacos de Tarragona, fragmento de Denia —, que en algunos ejemplares representándose dentro de arcos — Córdoba, Erustes (en el Museo Arqueológico Nacional). Bajo arquerías también están las figuras representadas en los de Martos, Los Palacios y Academia de la Historia, procedente este último de Hellín. Grupo muy importante entre los puramente figurativos, lo constituyen los decorados con figuras en disposición de friso, seguidas, formando una sola

composición y cubriendo totalmente la superficie. A él pertenecen los de Layos, Astorga, Berja y Talavera (Museo Arqueológico Nacional), Puerta del Sol de Toledo, Gerona, Amatller, Santa Engracia de Zaragoza, fachada de la Catedral de Tarragona, y uno encontrado recientemente en la Mezquita de Córdoba. Algunos, como los de Ampurias y Covarrubias, tal vez se labrasen en el siglo III; la mayoría serán del IV. Tales obras, de arte industrial y tono menor, son las últimas manifestaciones de la escultura greco-romana, arte que va a desaparecer casi totalmente durante la alta Edad Media, ya que las escasísimas obras que en esa época produce son asimilables a las más infantiles y bárbaras de los pueblos salvajes.

De las pinturas que decoraban el interior de templos y viviendas queda hecha mención de las figurativas de la casa-basílica de Mérida, y de los restos insignificantes hallados en la iglesia de la necrópoli de Tarragona; livianos vestigios de otras se ven en los muros de Centcelles, bajo la cúpula de mosaico; sin duda debió haberlas en numerosas iglesias a pesar del canon XXXVI del Concilio eliberritano, celebrado hacia el año 300: *Placuit picturas in ecclesia esse non debere ne (o nec) quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*. Discutidísima ha sido su interpretación; lo que no cabe duda es de que su espíritu no perduró, siendo tal vez una medida momentánea, conforme con las doctrinas artísticas de los escritores eclesiásticos de los tres primeros siglos, y pronto olvidada. El gran poeta cristiano de Calahorra, Prudencio, a fines del siglo IV o comienzos del siguiente, en su *Dittocheon*, compuso una colección de inscripciones poéticas para ilustrar las escenas históricas del Antiguo y del Nuevo Testamento, dibujadas en los muros de una iglesia desconocida.

No han gozado de mejor suerte esas otras obras de mosaico que debieron decorar cúpulas, bóvedas y aun muros. De las primeras, consérvase la de Centcelles; decoración mural de mosaico encontróse al descubrir el baptisterio de Gabia, habiendo luego desaparecido. De pavimentos de mosaico queda hecha mención en páginas anteriores, al hablar de la casa-basílica de Mérida, no faltando referencias literarias de su existencia. Pero, además, se vienen encontrando en las necrópolis mosaicos sepulcrales semejantes a otros africanos, hecho que afianza la sospecha de las relaciones del arte español con el del otro lado del Estrecho durante esta época.

El *missorium*, escudo o bandeja circular de plata repujada y cincelada, llamado disco de Teodosio, que conserva la Academia de la Historia, de Madrid (confróntese «Arte clásico», lám. L), es probablemente obra siria, de importación.

ARTE VISIGODO

En los comienzos del siglo V (409), suevos, vándalos y alanos invaden la Península, arruinando no pocas ciudades y desquiciando la ya declinante sociedad hispano-romana. No mucho después, en 416, llega también, como auxiliar del Imperio romano, otro pueblo bárbaro, arriano en su mayoría, el visigodo, que por su mayor y más persistente contacto con aquél era el más civilizado entre estos bárbaros. El desorden de las invasiones produjo la ruina de casi todas las instituciones del Imperio, de sus costumbres, de su espíritu, sobreviviendo, en cambio, la naciente Iglesia con su completa, perfecta y eficiente organización episcopal. Agudizada la crisis económica, a las ciudades abiertas sustituyeron otras muy disminuidas, encerradas en un cinturón de murallas y rehechas muchas de ellas con los materiales procedentes de las ruinas causadas por guerras e invasiones. Tras bastantes años oscuros de lucha, durante los cuales pasan los vándalos a la provincia romana de África y los suevos se fijan en el Noroeste de la Península, en el reinado de Leovigildo, primer monarca que acuña moneda, aparece formado un verdadero reino visigodo, frágil y anárquico, cuya capitalidad es Toledo; poco antes — en el año 554 — su hermano Atanagildo había cedido al emperador Justiniano, a cambio de su ayuda para conquistar la Corona, gran parte del litoral hispánico de Levante y Mediodía con una faja del interior, territorios reintegrados al poder visigodo, con la expulsión de los bizantinos, por los reyes Sisebuto y Suintila (642). La conversión de Recaredo (586-601) al catolicismo, el año 589, es fecha capital en los anales visigodos. Finalmente, a comienzos del siglo VIII, los musulmanes, después de haber conquistado todo el África del Norte, invaden la Península, dominándola por completo en brevísimo espacio.

Conocemos por arte visigodo el de España durante el tiempo en que estuvo dominada por este pueblo, arte oscuro, de evolución complejísima, sin uniformidad alguna en muchas de sus manifestaciones, cuyo estudio está lleno de problemas e interrogantes. Múltiples y diversos son los factores que intervienen en su evolución. De fondo, de firme solera, servirían las formas clásicas de una sociedad fuertemente disciplinada bajo la dirección de Roma, formas bastardeadas siempre en los medios provinciales y rústicos, aún más acentuadamente en esta época a causa de la pobreza y decadencia técnica que acarrearón las luchas incesantes. Unense a estas formas, que pudiéramos llamar universales, en la medida en que lo fué el arte romano, otras indígenas y populares, apenas rastreadas hasta hoy, que parecen brotar intensamente al calor de los nuevos ideales cristianos con la emancipación de la tutela uniformista de Roma, como es bien patente ocurre en los países de Oriente. Los pueblos bárbaros traen también aportaciones artísticas, comunes en gran parte a todos ellos, y, fundamentalmente, un sentido imaginativo y ornamental que les hace preferir a todas otras cuali-

dades las de riqueza, brillo, policromía. El Oriente mediterráneo, foco en esta época de una fecundidad artística maravillosa, ejerce sobre la Península influencia indudable, favorecida por relaciones comerciales y religiosas muy intensas, prosiguiendo con ello una tradición milenaria. No hay que olvidar tampoco en este cuadro de influencias las que lógicamente se deducen de la espléndida colonización romana del Norte de África, con sus ricas y monumentales ciudades, decaídas no poco en la época vándala, pero vueltas a resurgir en parte, efímeramente, bajo el dominio bizantino, y hacia las que gravitaría todo el Sur de España. Finalmente, la dominación de los bizantinos en las costas de Levante y Mediodía, durante algo menos de un siglo (554 a 624), y la creación en Cartagena de un patriarcado dependiente de Constantinopla, lógicamente tendrían su repercusión en la evolución artística.

Respecto a arquitectura, aunque los restos y edificios conservados no siempre son fáciles de fechar, puede asegurarse que la mayoría pertenecen al período que va desde Leovigildo hasta Rodrigo, es decir, a la segunda mitad del siglo VI y al VII; de este último poseemos una serie de monumentos, bastante completos, sin analogías respecto a número, originalidad y riqueza de soluciones con los coetáneos de la Europa occidental. Su autenticidad es indudable, aunque algunos tal vez deban rejuvenecerse en unos años respecto a la opinión hasta ahora mantenida. Son iglesias situadas en lugares apartados, lo que explica su conservación; de los grandes templos y palacios de las ciudades visigodas más famosas como Toledo — la capital —, Mérida, Évora o Córdoba, no permanecen más que escasos fragmentos decorativos. Hemos de juzgar, pues, de la arquitectura visigoda por iglesias rurales que serán tan sólo como un reflejo muy atenuado de los edificios desaparecidos. Restos y ruinas de monumentos van saliendo ahora poco a poco a luz, y es seguro que el cuadro provisional que intentamos trazar, podrá ensancharse considerablemente en los años venideros.

Se viene repitiendo que los templos visigodos corresponden a dos tipos: el de la basílica latina y el de la iglesia cruciforme bizantina. Pero, realmente, son de tal variedad, de disposiciones tan diferentes, que desafían todos los intentos de agrupamiento y clasificación clásicos en la arqueología medieval, no siendo, además, fácilmente identificables a los tipos de edificios religiosos enumerados por el último humanista del mundo latino, San Isidoro de Sevilla (hacia 560-636), cuya obra ingente es el único resplandor de vida intelectual, en la Europa de Occidente, en el transcurso de dos siglos: *basilica*, *martyrium*, *templum*, *oratorium*, piscinas bautismales que desde el siglo VII comienzan a tener las iglesias parroquiales. Con disposición basilical de tres naves separadas por columnas y ábside semicircular a Oriente, es decir, la de las iglesias de Tarragona y San Pedro Alcántara, cuyos restos se han analizado en las páginas anteriores dedicadas al arte paleocristiano, conócense ruinas de iglesias

en Manacor y Mallorca, cuyo estado de destrucción y la falta de elementos seguros para fecharlas hace muy dudosa su cronología.

Único recuerdo monumental atribuible al dominio bizantino en las costas meridionales y orientales, aparte de fragmentos de escasa importancia, es una modesta iglesia en el suelo, henchido de recuerdos de antiguas civilizaciones, de Elche, cuyos restos volvieron a enterrarse poco después de descubiertos. Constaba de una nave rectangular y una exedra en semicírculo a Oriente ; la puerta abríase en el testero opuesto.

Basilical y de tres naves separadas verosímilmente por columnas era la iglesia de Cabeza del Griego (Cuenca), en la antigua Segobriga, cuyos restos, estudiados en el siglo XVIII, han desaparecido casi totalmente. Cinco naves parece tuvo otra iglesia excavada recientemente junto a Herrera del Río Pisuerga (Palencia), y aun inédita. Pero entre tanta ruina destácanse por su estado de conservación, que les permite seguir dedicados al culto, dos edificios del mismo tipo : San Pedro de Balsemao, cerca de Lourosa (Portugal), y San Juan de Baños (Palencia), ambos de tres naves separadas por columnas y cubiertas con armaduras de madera, iluminada la central de la segunda por ventanitas derramadas.

Rompen con esta tradición basilical un grupo de edificios de máximo interés en la arquitectura visigoda. La disposición de todos es sensiblemente cruciforme. Son las iglesias de Santa Comba de Bande (Orense), San Pedro de la Nave (Zamora) y San Fructuoso de Montelios, junto a Braga (Portugal), edificios bien conservados, singularmente los dos primeros ; San Pedro de la Mata (Toledo), con parte de sus muros aún en pie, y Albelda de Iregua, de la que tan sólo los cimientos se reconocen. Cruces griegas dibujan las plantas de Montelios, Bande y Mata, mientras que los brazos de la de Nave son algo desiguales, quedando inscrita la cruz en un rectángulo y flanqueándose su brazo inferior por sendas naves, por lo que su planta es, a la vez, cruciforme y basilical. Bande y Montelios estuvieron totalmente abovedados ; Nave, sólo en parte. Para completar el catálogo de los restos y edificios conservados, han de mencionarse la ermita de Quintanilla de las Viñas (Burgos), de la que tan sólo queda la cabecera ; las ruinas de una iglesia y un baptisterio inmediato en Alcaracejos (Córdoba) ; la capilla de Burguillos (Cáceres), de planta rectangular ; la cripta de la Catedral de Palencia, y la basílica de Guarrazar (Toledo), de la que se encontraron algunos muros que no autorizan a suponer la disposición de su planta, y un sepulcro del año 743.

Veamos ahora cuáles son las características de estos edificios. Capillas presbiteriales, siempre únicas en esta época, tuvieron de planta de herradura exterior e interiormente, la basílica de Cabeza del Griego y el baptisterio de Alcaracejos ; la de Montelios dibuja arco ultrasemicircular al interior que por fuera aparece envuelto en muros rectos, guardando disposición idéntica los brazos laterales de la cruz ; semicirculares son, por fuera y por dentro, los ábsides de la de Alcaracejos ; cuadrangulares los

presbiterios de Santa María en Palma de Mallorca, San Juan de Baños, San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas y San Pedro de Balsemao. En la iglesia y en el baptisterio de Alcaracejos hay otra exedra en el muro frontero al del presbiterio, repitiendo la forma de éste, como en las ruinas paleocristianas de San Pedro Alcántara; la lápida de consagración de una iglesia cerca de Cástulo, en el año cuarto del reinado de Egica (691), refiérese a dos coros, autorizando a suponer una disposición análoga. Una nave transversal, como de crucero, existe en Quintanilla de las Viñas; pero el haber desaparecido toda la parte de los pies de esta iglesia no permite asegurar con certeza si su planta era basilical o cruciforme; también se ha hablado de crucero refiriéndose a las iglesias de San Juan de Baños y Cabeza del Griego, pero en la primera no tiene carácter de tal y en la de Segobriga se aventurado suponer lo tuviera, ya que los restos de los que se conserva memoria pudieran ser de la cripta. Habitaciones a ambos lados del presbiterio, destinadas a *prothesis* y *diaconicon*, tienen San Juan de Baños y San Peretó en Manacor, y parece las hubo en Bande y Quintanilla y tal vez en Cabeza del Griego, pudiendo haber tenido ese destino los aposentos laterales de San Pedro de la Nave. Ingrésase por un vestíbulo o cuerpo saliente a los templos de Baños, Bande y Nave. Columnas separan o separaban las naves de San Peretó de Manacor, Santa María de Mallorca, Baños y Balsemao, habiendo desaparecido las que existían en Segobriga; apean el arco total en Bande, Balsemao, Nave y Viñas; señalan el crucero en Nave y se emplean para dividir un vano en otros dos — arco de paso, puerta o ventana —, en Baños, Nave y en restos conservados en el Museo de Mérida, o en tres, en Montelios, la cripta de la Catedral de Palencia y Nave. De pilar exento no quedan ejemplares más que en Nave, y éstos poco clásicos; pero, en cambio, empléase la pilastra encapitelada y con decoración en sus frentes — Montelios y numerosas sueltas en los museos —. Los arcos son siempre de herradura, prolongada su curva alrededor de un tercio del radio; las ventanas, rectas o, como las descritas por San Isidoro, derramadas hacia adentro — *fenestrae sunt, quibus pars exterior augusta et interior diffusa est, qualis in horreis videmus* —, cerradas con celosías, de piedra o mármol. Respecto a muros, levantáronse de mampostería los de Alcaracejos y Albelda, estos últimos con piedra de río; de ese material y sillarejo en Baños y Segobriga; de sillería muy irregular en Bande y Montelios; de sillarejo y esquinas de sillería en Guarrazar; de sillares grandes y bien labrados, sentados a hueso, en Nave y Viñas. Escasas son las bóvedas conservadas; si prescindimos de las de ladrillo de Montelios, posteriores sin duda al edificio, las hay de medio cañón, en Nave, Bande y en la cripta de la Catedral de Palencia, hechas las primeras de sillarejo, y las de Bande, con ladrillos romanos; sección de arco de herradura tienen las de San Juan de Baños, de sillarejo; bóveda de aristas hay en el crucero de Bande, capialzada y hecha con ladrillos romanos; parece que se cubrió

con una baída el presbiterio de Quintanilla de las Viñas. En el atrio — San Peretó de Manacor —, o en locales inmediatos a las iglesias, emplazábanse los baptisterios — Alcaracejos, y la capilla de Burguillos —, que aún los catecúmenos no podían ingresar en el templo; de edificios aislados con tal destino no queda ejemplo, aunque sí memoria documental. Se atribuyen a este período el puente de Pinos en Granada, con tres arcos de muy ligera herradura sobre grandes pilas, dovelaje de redientes y despiezo a soga y tizón con sillares ligeramente almohadillados; una puerta doble y trozos de murallas de Mérida, y los tres últimos arcos, o sea el extremo occidental del gran puente sobre el Guadiana en esa ciudad, que consta documentalmente fueron reconstruídos por el conde Sala a instancias del obispo emeritense Zenón, en 686, reinando Ervigio; son de herradura. Por obra del siglo V al VI se tienen las ruinas de una *villa* o granja en Daragoleja, a 20 kilómetros de Granada, con vestíbulo, quizá *triclinium* y varios departamentos.

En suma: en los restos y templos visigodos conservados no hay uniformidad ni apenas repeticiones; su variedad y riqueza de soluciones es grande; la arquitectura visigoda, ha dicho Gómez Moreno, camina sin rumbo fijo.

Respecto a su cronología, tiénense por del siglo VI las ruinas de la basílica de Segobriga por el epitafio del obispo Sefronio, muerto en 550, aparecido en ellas; dos lápidas sepulcrales de los años 615 y 632 encontradas en la iglesia de Alcaracejos autorizarían a suponer su construcción a comienzos del siglo VII; la capilla de Montelios edificóse por San Fructuoso hacia el año 660; la iglesia de San Juan de Baños dedicóse en 661; la de San Pedro de la Mata fué construída en el reinado de Vamba, es decir, entre 672 y 680. Hasta el de Leovigildo parece que el arte visigodo caminaba por rumbos tradicionales; no es aventurado suponer que, posteriormente, la estabilidad y engrandecimiento de la monarquía coincidiendo con la oficialidad del catolicismo y, sobre todo, con el reflejo del espléndido arte bizantino desarrollado bajo Justiniano, introdujeran nuevas formas. Todas las que responden a ese influjo han de fecharse en período avanzado, que tal vez no alcance más allá de la mitad del siglo VII, y así las iglesias cruciformes parecen ser las últimas, señalándose en ellas una tendencia hacia el total abovedamiento y el empleo de una serie de elementos que, como el cimacio-imposta y el de tronco de pirámide invertida, los vanos divididos por columnas en dos o tres huecos, y las decoraciones a base de círculos y roleos, son típicamente bizantinos.

Aparte quedan las dos iglesias de Nave y Viñas, pues algunos de sus caracteres rompen con los entrevistados en los demás edificios visigodos. Uno de ellos es el aparejo de sus muros, de sillería muy bien labrada, que evoca el de las obras bizantinas del Norte de África y la empleada posteriormente en casi todas las iglesias mozárabes. Otro es el de sus

representaciones iconísticas, de las que apenas hay rastro entre los numerosos restos visigodos que conocemos, a pesar de haber pertenecido no pocos de ellos a templos de gran riqueza y monumentalidad. Dificil es clasificar estos dos edificios dentro de otra evolución artística ; tal vez representen una última fase de la arquitectura visigoda, habiéndose construído con posterioridad a la invasión árabe, que ni la prohibición de levantar templos cristianos fué entonces tan radical como se ha supuesto, ni lo apartado de ambos lugares autoriza a pensar que la presión musulmana en ese sentido fuera en ellos tan directa como en ciudades y pueblos de alguna importancia.

Aparte de los relieves citados, la escultura visigoda no nos ha dejado más que algunos sarcófagos. De una de sus obras, que debió ser importante, queda referencia documental : Vamba, al restaurar las murallas de Toledo, colocó sobre ellas estatuas de santos, según refiere el Cronicón de Isidoro Pacensis en el siglo VIII : *miro et eleganti labore renovat, quam et opere scultoreo versificando pertitulans, hanc in portarum aditu epigramata, stylo ferreo in nitido lucidoque marmore exarat*. Juntáronse tendencias antiicónicas del cristianismo español, no tan radicales como se afirma, con la decadencia rapidísima de un arte que exigía un próspero estado social de paz y riqueza. San Isidoro de Sevilla, en el capítulo de sus «Etimologías» dedicado a la ornamentación de los edificios, no hace mención de la escultura pétrea, señalando únicamente como procedimientos de decoración los revestidos de mármol, mosaicos, estucos y pintura.

Entre los sarcófagos, el de Écija es la obra más perfecta de la serie ; con relieve plano y de muy poco resalte, representóse sobriamente en su frente la figura del Buen Pastor entre Daniel en la cueva de los leones y el sacrificio de Isaac ; sobre los personajes están grabados sus nombres en griego, lo que atestigua su origen oriental ; labraríase en el siglo V. A la misma corriente artística pertenecen un fragmento del Museo de Cádiz, en el que se representa a los mancebos de Babilonia en el horno, y el sarcófago de Alcaudete en el Museo Arqueológico Nacional, pero la tosca ejecución de sus figuras rígidas y hieráticas indica que se trata de obra nacional. En el extremo de la barbarie artística podrían situarse los sarcófagos de Poza de la Sal, Briviesca y Cameno, los tres de la provincia de Burgos, con representaciones religiosas como la Adoración de los Reyes, los tres mancebos en el horno de Babilonia y otras difícilmente interpretables. Son obras de un taller provincial en un momento de máxima decadencia artística ; con todas las reservas que la prudencia impone para fechar relieves tan rudos e infantiles, atribúyense a los siglos VI al VII. Hay — Museo de la Mezquita de Córdoba — relieves planos, cuyos fondos se rellenan con pasta, ejemplo de intromisión de la técnica de la orfebrería alveolada en la escultura decorativa en piedra, de la que no faltan réplicas en el arte merovingio.

Seguramente las iglesias tuvieron decoración pictórica, de la que podemos juzgar por los restos de la que en el siglo IX cubrió los muros de Santullano de Oviedo. De su técnica dice San Isidoro de Sevilla : *Nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducunt : deinde coloribus implent, tenentes ordinem inventae artis*. De los códices visigodos con miniaturas, el más famoso es el llamado « Pentateuco Ashburnham », hoy en la Biblioteca Nacional de París y antes en San Graciano de Tours, el cual, según la mención de un antiguo catálogo, se escribió hacia el año 600. Sus miniaturas no son asimilables a ningunas otras de las conocidas de esta época ; el paisaje y la fauna en ellas representados parecen referirse al valle del Nilo ; tal vez sea obra de un escritorio del Norte de África o del Mediodía español en el que las influencias coptas fueran muy intensas. Los pavimentos de mosaico, de tradición romana, siguen usándose por el arte visigodo, con preferencia por los temas geométricos.

Técnica predominante entre los visigodos, como entre todos los pueblos bárbaros que invaden el Imperio romano — francos, ostrogodos, lombardos —, es la de la orfebrería y único arte que nos da un pálido reflejo del lujo y riqueza de la corte y del culto visigodos, tan ponderados por los escritores coetáneos. Sus obras más valiosas son las coronas del tesoro de Guarrazar, encontradas en dos ocasiones en las ruinas de una pequeña iglesia toledana, y cuyas mejores piezas consérvanse en el Museo de Cluny, de París ; casi todas las que había en la que fué Armería real de Madrid sustrajéronse hace algunos años. Trátase de coronas votivas destinadas a colgarse en los santuarios, suntuosas joyas de oro, caladas, cinceladas y repujadas — técnica esta última de abolengo clásico —, adornadas con labores de filigrana y piedras de color engastadas — granates, amatistas, zafiros y vidrios coloreados —, según la técnica conocida por orfebrería alveolada, de origen bizantino o sasánida, y raíces más lejanas tal vez en Mesopotamia, consistente en el engaste de piedras de vidrio de color o preciosas en alvéolos metálicos soldados a la superficie del metal y formando dibujos, casi siempre geométricos o de animales. Los cronistas árabes cuentan que Tarik encontró en los palacios reales de Toledo 170 de estas coronas de oro y un aposento lleno de vasos de oro y plata. En las numerosas necrópolis visigodas excavadas en los últimos años — Daganzo de Arriba (Madrid), Cervera de Río Pisuerga (Palencia), Simancas (Valladolid), Fuencaliente y Deza (Soria), Palazuelos y Renales (Guadalajara), Carpio de Tajo (Toledo), Albelda de Iregua (Logroño), Nuez de Abajo (Burgos) — se encuentran numerosos objetos, de rango mucho más modesto que el de las coronas votivas — fíbulas, cadenas, pendientes, anillos, puños de espadas, broches de cinturón, medallones —, hechos con idénticos espíritu y técnica, y bastantes de ellos formados por pedazos de piedras de color o de pastas vítreas planas entre delgados tabiquillos metálicos, siempre incrustados en frío y sujetos a veces con mástic o pastas, dibujando trazados geométricos o temas vegetales y ani-

males estilizados, pues la técnica no admite otra cosa. En esas mismas necrópolis aparecen también numerosos objetos de metal repujado, bronce principalmente, sobre todo fíbulas y hebillas de cinturón, decoradas con labores de relieve y filigrana, incisas y caladas, representando temas geométricos y vegetales, fíbulas y hebillas en las que se ha pretendido ver una evolución cronológica, desde las más antiguas con motivos aún celtibéricos y romanos hasta los genuinamente bárbaros. La exploración metódica en el futuro de numerosas necrópolis visigodas aclarará tal vez el problema, hoy bastante oscuro, del avance del goticismo en la Península.

ARTE ASTURIANO

Pocos años después de la caída de la monarquía visigoda se organiza en Asturias, al abrigo de las montañas cantábricas, un foco de resistencia y de reacción, mantenido por la nobleza fugitiva, contra el poderío musulmán, cuya primera manifestación es el alzamiento de Pelayo en 718. Modestísimos fueron sus principios, poco favorables sin duda para el desarrollo artístico. El arte de este pequeño reino desde sus principios hasta que llegan a la región, a fines del siglo XI o comienzos del siguiente, las primeras formas del románico importado, conócese, desde Jovellanos, por «asturiano», y es de gran importancia, sobre todo por su arquitectura, al conservarse varias iglesias originalísimas, de cronología segura, en época en la que escasean tanto los monumentos en el occidente de Europa.

De un templo erigido en 737 por Fávila en Santa Cruz de Cangas, sobre un dolmen, existe tan sólo referencia en su lápida votiva; parece que era de disposición cruciforme, usada ya, como queda dicho, por la arquitectura visigoda: *demonstrans figuraliter signaculum almae crucis*. En 780 levantó Silo el de Santianes o San Juan de Pravia, conservado en parte. Bajo Alfonso II el Casto (791-842) adquiere mayor importancia el reino asturiano, organizándose corte y manteniendo relaciones, por lo menos desde 798, con Carlomagno, quien llamaba a aquél, en cartas, su cliente, y de entonces tenemos una iglesia, la de San Julián de los Prados o Santullano, en Oviedo, la mayor de nuestra alta Edad Media, y la cripta de Santa Leocadia con capilla sobre ella, que es la llamada Cámara Santa, y antes capilla de San Miguel en la misma ciudad, a más de algunos restos de menor importancia. En documento de 812 figura el nombre de Tioda, edificador de la Catedral de Oviedo, templo renovado totalmente. A través de tan escasos edificios conservados, entrevemos una arquitectura humilde y ruda, pobre de técnica, provincial, en suma, que levanta basílicas de tres naves cubiertas con armaduras de madera, con cabecera formada por otras tantas capillas cuadrangulares abovedadas con medios cañones, vestíbulo

o nártex, con departamentos laterales generalmente ; a veces, tribuna encima, y un aposento de refugio sobre la capilla principal, accesible tan sólo por un vano situado exteriormente en alto. Constructivamente constituyen un retorno a las tradiciones romanas de los últimos tiempos del Imperio, aún vivaces sin duda en Asturias — tal vez a través de influjos carolingios —, como lo prueban los arcos, todos de medio punto, y los de descarga, de ladrillo sobre dinteles monolíticos ; los pilares, con molduración de recuerdo clásico en la basa y en la imposta ; las bóvedas, de medio cañón, construídas de piedra toba ; las grandes ventanas con celosías caladas, y, tal vez, las armaduras de madera y el aparejo de los muros. Ya lo vió Ambrosio de Morales, quien dice de la fábrica de Santullano que es, con razón, alabada «por tener mucho de arquitectura romana en las ventanas y en otras partes». De la visigoda heredan el vestíbulo saliente, la forma cuadrangular de las capillas, y las ventanas gemelas, pero ignoran por completo el arco de herradura — llegará más tarde a esta región, no por influencia visigoda, sino mozárabe o musulmana —, las plantas cruciformes y el empleo sistemático de la bóveda para cubrir tramos independientes. Decorativamente, afiánzanlo los capiteles, inspirados todos en modelos corintios clásicos, y las pinturas de tradición romana que cubrían los muros interiores de Santullano. Son elementos nuevos en nuestra arquitectura : la multiplicidad de capillas en la cabecera, disposición que parece difundióse en el Imperio carolingio al implantarse la liturgia romana, y la excepcional nave de crucero de Santullano, tal vez procedentes ambas de una influencia europea, aunque esta segunda parece apuntar en la arquitectura visigoda ; los estribos o contrafuertes, elemento constructivo que pudo verse en edificaciones romanas y carolingias, muy prodigados en la asturiana, y cuya función es, más que contrarrestar empujes, dar rigidez y estabilidad a los muros ; las arquerías que decoran los muros de la capilla mayor, con disposición que se encuentra tanto en iglesias cristianas de África como en otras orientales y carolingias.

Bajo Ramiro I (842-850), el sucesor del rey Casto, levantáronse tres edificios felizmente conservados, que dan lugar a uno de los problemas más oscuros de nuestra historia monumental. Son : Santa María de Naranco, que parece se construyó para palacio, terminado en 848 ; el inmediato templo contemporáneo de San Miguel de Lillo o Lino, y la ermita de Santa Cristina de Lena, de ignorada historia, pero cuyas semejanzas con los anteriores acreditan su clasificación. Rompióse en ellos con la tradición ; son edificios muy altos, totalmente abovedados, lo que sin duda contrastaba con la arquitectura anterior, según señalan expresivamente los contemporáneos : el Cronicón Albeldense, escrito en 883, los elogia como construídos admirablemente con bóvedas — *in locum Ligno dictum Ecclesiam et palatia arte fornicea mire construxit* — y el de Alfonso III, de la misma época, pondera la belleza y primorosa decora-

ción de la iglesia ramirense, hecha con sólo cal y piedra, por estar cubierta con muchas bóvedas arqueadas — *cum plúribus centris forniceis sit concamerata sola calce et lápide constructa* —, y tal que otro edificio semejante no se hallaría en España (Gómez Moreno). Su mayor singularidad reside en la disposición de sus bóvedas de medio cañón sobre arcos fajones, cuyos empujes contrarrestan estribos exteriores, aligerándose el interior de los muros por arquerías ciegas sobre columnas. Para hallar precedentes a una estructura tan sabia y perfecta, capaz de concentrar las presiones de las bóvedas en puntos determinados, aligerando los muros así aliviados, tendríamos que acudir al Oriente mediterráneo. Probablemente será siempre un misterio la existencia de esos tres edificios, de fecha indubitable, en la Asturias de mediados del siglo IX. La explicación más lógica es suponerlos obra de un artista formado en regiones lejanas, personalidad vigorosa y originalísima.

Que estas formas eran extrañas al país, en gran parte importadas, pruébalo que no llegaron a prender en él, y la arquitectura asturiana siguió repitiendo las disposiciones tradicionales durante muchos años. Únicamente en la iglesia de San Salvador, en Valdediós, llamado entonces Boides, consagrada en 893, fundación probablemente de Alfonso III el Magno (866-910), su pórtico lateral es una réplica reducidísima de las naves de Naranco y Lena, mientras el interior reproduce disposiciones tradicionales, siendo en ella una novedad el abovedamiento de sus naves por medios cañones de ejes paralelos, lo que no fué problema difícil por su angostura: no hay que olvidar que dicha bóveda se usó siempre en las capillas y para cubrir espacios reducidos. Pero en esta época el reino asturiano había alcanzado gran crecimiento territorial, ensanchando sus fronteras hacia Mediodía hasta el Duero; Alfonso III propaga el monacato por los campos leoneses y repuebla, principalmente con mozárabes, la zona septentrional de ese río, yerma desde el primer Alfonso; tanto las numerosas campañas como los largos años de paz ponen en contacto a Asturias con Andalucía y el foco cultural cordobés, por lo que en esa iglesita de Valdediós, a las formas tradicionales de la arquitectura asturiana y a las de influjo ramirense de su pórtico, vienen a unirse otras, esencialmente decorativas, del Mediodía, como son el arco de herradura en las ventanas, el alfiz, la almena escalonada y celosías y decoraciones bizantino-cordobesas. Donde se ostenta principalmente este mozarabismo es en una serie de ventanas gemelas y de triple arco, restos de iglesias desaparecidas, que nos dan idea de la extensión de ese influjo meridional: celosía de Villardevayo, inspirada a la vez por otras de Linio, de una iglesia construída bajo Alfonso III; celosía y ventana gemela en Bedriñana; ventanas y piedra labrada de San Martín de Salas, iglesia reconstruída en 951; ventanas de San Martín de Laspra, de San Miguel de Bárcena y de Santiago de Sariego. Todas estas iglesias de las que tan sólo quedan esos fragmentos, serían edificios modestísimos, siguiendo la tradición astu-

riana. El centro del reino desplazábase hacia el Sur ; la corte residía en León, y Asturias, cuyo arte fué esencialmente áulico y cortesano, quedaba a trasmano, fuera del foco más rico, avanzado e innovador. Prueban la persistencia de la tradición dentro de formas toscas y humildes, las iglesias de San Pedro de Nora, cedida en 905 a la Catedral de Oviedo ; San Salvador de Priesca, consagrada en 921 ; Santiago de Goviendes, de fecha ignorada ; San Salvador de Deva (1006) ; San Zadornín de Puelles (1018), y Santiago de Tuñón (1108), en las que, algún arco de herradura apenas acusado, alguna ventana gemela de ruda labra, algún alfiz, son los únicos elementos que tímidamente muestran evolución respecto del arte de la primera mitad del siglo IX. Su disposición es la basilical de tres naves con cubiertas de madera, separadas por pilares y cabecera de tres capillas abovedadas, es decir, la tradicional.

La difusión de esta arquitectura asturiana, que vivía modestamente de formas pretéritas, no fué grande. Algunos restos en Galicia, como el altar de San Pedro de Rocas, con arquitos de herradura sobre fustes sogueados ; las ventanitas gemelas de San Miguel de Eiré y de San Juan de Camba, esta última en el Museo de Orense, también de arcos de herradura, y algunos capiteles, es todo lo que podemos rastrear de arte asturiano en territorio gallego. En el momento en que el crecimiento territorial del reino y su auge político pudo contribuir a la extensión de la arquitectura asturiana, bajo Alfonso III, tropieza en las tierras leonesas y castellanas con la arquitectura mozárabe venida del Sur, y ante su refinamiento y sabiduría tiene que rendirse : la influencia meridional invade Asturias y, en cambio, la indígena es casi nula en los territorios del Duero. De ésta dan testimonio varios capiteles y algunos restos decorativos asimilables a los asturianos de las iglesias mozárabes de Mazote y Escalada, pertenecientes tal vez a templos anteriores a los actuales, así como otros en San Pedro de Montes (León) y en Morerueta de Távora y Camarzana de Tera (Zamora). La iglesia de Lourosa, en Oliveira del Hospital (Portugal), verosímilmente construída en 912 según fecha que en ella se ve, repite el tipo asturiano en su cabecera con capilla cuadrangular, en sus tres naves cubiertas de madera y en los modillones de piedra de los hastiales que reciben la solera de las armaduras, aunque las columnas que separan las naves y los arcos de herradura sobre ellas sean extraños al arte asturiano.

La arquitectura asturiana, prescindiendo del breve intervalo ramirense, inspírase, pues, en formas romanas provinciales, indígenas o carolingias — las visigodas apenas llegarían a esta región periférica y pobre del reino —, que perduran sin renovarse hasta el siglo XI, señalándose desde el reinado de Alfonso III una influencia decorativa andaluza.

Respecto a escultura, se desarrolla sobre todo en capiteles y basas, guarniciones de ventanas, iconostasis, jambas, arquivoltas, y en algunas losas. Todo ello es pobre y bárbaro, de muy escaso relieve, destacándose el dibujo en un plano más saliente que el del fondo, indicando con

rehundidos los principales detalles dentro de la silueta, pero redondeado, es decir, con técnica totalmente distinta de la del relieve tallado a bisel tan difundido en el arte visigodo, de la que apenas se encontrará en Asturias otro ejemplar que las piezas del *cancellum* o pretil del iconostasis de Santa Cristina de Lena, comprobándose una vez más que el arte godó tuvo muy escaso desarrollo en Asturias, apareciendo éste del que hablamos como continuación del hispano-romano provincial, de carácter popular. En ambos es frecuentísimo el uso del baquetón sogueado que se encuentra en casi todos los monumentos citados. De tal corriente apartase, no en lo que respecta a la técnica, sino a las representaciones, la decoración de las iglesias ramirenses, inspirada sin duda en obras de otras artes, tales como marfiles, piezas de orfebrería, etc. También caen fuera de ese ciclo las decoraciones bizantinas, transmitidas por medio del influjo mozárabe, de las iglesias de Alfonso III. La figura humana aparecê en forma sumaria en los edificios ramirenses. Respecto a capiteles, los asturianos derivan del corintio romano, excepto los originalísimos de Naranco y Linio, sin que conozcamos otros que puedan comparárseles; como de influjo mozárabe hay varios cuyas superficies aparecen cubiertas de ornatos vegetales de mero relleno, sin preocupación alguna hacia su organización clásica, según directrices del arte oriental.

De pintura decorativa quedan importantes restos en el interior de la iglesia de Santullano de Oviedo. El Cronicón Albeldense, refiriéndose a la de las obras de Alfonso II, dice que se seguía la manera de los godos: *Simulque cum regis palatiis picturis diversis decoravit omnenque gothorum ordinem sicut Toletó fuerat tam in ecclesiam quam palatiis in Oviêto cuncta statuit*. Pero lo que ésas de Santullano nos demuestran es que en dicho arte las tradiciones romanas manteníanse aún vivaces; representáronse en ellas jarros, cintas, pájaros, cruces, temas florales y geométricos y arquitecturas pintorescas en perspectiva, con exclusión de la figura humana. Algunos restos de otras descubiertas hace pocos años en San Salvador de Valdediós parecen responder a la misma tendencia.

Un arte que alcanzó nivel elevado en el reino asturiano fué el de la orfebrería. Conservábanse tres excelsas cruces: la de los Ángeles, donación de Alfonso II en 808, la que, según un relato milagroso del Silense, parece fué labrada por dos orífices ambulantes de país desconocido; la de Compostela, regalada a la Catedral por Alfonso III en 874, y la de la Victoria, ofrendada en 908 en documento en el que se hace referencia a otra traída de Toledo con unos dípticos ebúrneos: *altera modica cruce uetusto opere ubi reconditum est lignum sancte crucis*; la segunda desapareció en 1906; las otras dos guárdanse en el tesoro de la Catedral de Oviedo. Decóranse con labor de filigrana, teniendo esmaltes la compostelana, verosíilmente de influjo bizantino; así como la de la Victoria, labrada en el castillo real de Gauzón, reapareciendo en esta última las incrustaciones de vidrios de color características de la orfebrería alveo-

lada bárbara. La caja de Alfonso III, en la Catedral de Astorga, es de madera, chapeada de plata dorada, con rudas labores de repujado e incrustaciones de vidrio azul, rojo y verde. De arte parecido es la llamada de las Ágatas, en la catedral de Oviedo, ofrecida, según una inscripción que lleva en su solero, por Fruela II y su esposa en 910, antes de reinar. Es de chapa de oro, con decoración repujada de follajes cordobeses, excepto la base, de plata, y decórase con arcos muy irregulares sobre fondos de ónice pulimentado. Otra caja muy semejante, procedente de San Isidoro de León, consérvase en el Museo Arqueológico Nacional; sus arcos de herradura de chapa de plata cincelada, dorada y nielada, muestran influjo andaluz más evidente, por lo que estas últimas obras, cuyo lugar de fabricación ignoramos, podrían clasificarse con la misma razón como asturianas que como mozárabes.

ARTE MOZÁRABE

Llamábase mozárabes a los cristianos que vivían sometidos en país musulmán. El arte musulmán se forma en la Península, en los primeros siglos después de la Conquista, a base de la tradición visigoda y con aportaciones orientales — sirias, mesopotámicas, egipcias y bizantinas — que contribuyeron a su renovación. El mozárabe, sin prescindir de las últimas, arraigase fuertemente en la tradición visigoda, representativa de la concepción religiosa, guardando paralelismo con la evolución musulmana. Pero no solamente se incluyen bajo el epígrafe de arte mozárabe las obras hechas por cristianos en país musulmán: estos cristianos, formados en ese medio, emigran a territorios reconquistados en los que desarrollan un arte que responde por completo a las directrices de su formación y que constituye la rama más frondosa del desarrollo artístico llamado mozárabe. Integran también tradicionalmente este ciclo todas las influencias meridionales y musulmanas en el arte cristiano hasta el siglo XI que, en la gran mayoría de los casos, ignoramos si se deben a cristianos educados en país musulmán o que practicaban técnicas meridionales, o a musulmanes trabajando para cristianos.

De templos estrictamente mozárabes tan sólo dos se conservan: uno es el rupestre, inacabado, de Bobastro, en la serranía de Málaga, en un lugar de magníficas condiciones defensivas naturales, baluarte de aquel Omar-ben-Hafsun, de tan novelesca vida, que, en las postrimerías del siglo IX, convirtiéndose al Cristianismo (898) y acaudillando un movimiento nacionalista, dominó gran parte de Andalucía, amenazando acabar con el poderío musulmán y adelantar la Reconquista en cinco siglos. La fecha de 917, en la que muere, da un límite verosímil para la construcción de la iglesia. De otra desaparecida, situada en la alcazaba de Tolox, se habla en las historias de ese caudillo. El otro templo levantado en territorio

musulmán es el de Santa María de Melque, en la provincia de Toledo. Queda justificada su existencia por haber sido su territorio, durante los siglos VIII, IX y parte del X, un foco intenso de rebeldía y agitación contra el poder central y los Omeyas de Córdoba; la mayor parte de su población no había abjurado el Cristianismo, manteniéndose su rango de metrópoli religiosa de la Península; de 852 a 932, fecha esta última en la que se rindió a Abderrahman III, gozó de una relativa independencia política, reconocida casi por un tratado en 873. La iglesia de Melque hay, pues, que suponerla levantada en esa época de autonomía de finales del siglo IX, antes de 932, en la que predominan mozárabes y renegados; es obra ruda, demostrativa de la posesión de excepcionales medios constructivos a la par que de impotencia artística, debiendo señalarse el que nada deba al arte cordobés que conocemos.

Otro grupo de edificios, el más numeroso e importante, lo forman los construídos en Castilla, León y Galicia, en territorios cristianos. Débese su erección a dos hechos históricos coetáneos que tienen lugar en la segunda mitad del siglo IX y en los comienzos del X: las luchas religiosas y persecuciones contra los cristianos cordobeses, causa de la emigración de numerosos mozárabes a territorio cristiano, y la expansión territorial del reino de Asturias bajo Ordoño I y Alfonso III, con la repoblación de los territorios conquistados de Portugal, León, Astorga y el Bierzo hasta la línea del Duero, con Zamora, que repueblan toledanos en 893 — sus murallas las costeó un cristiano de esa ciudad —, y los Campos Góticos, atrayendo a gentes de la zona musulmana fronteriza, propagando el monacato, y amparando a fugitivos andaluces, principalmente monjes. De estas fundaciones cordobesas y andaluzas quedan numerosos testimonios históricos y epigráficos, referentes a edificios subsistentes y desaparecidos. Y si de algunas iglesias que se mantienen aún en pie no hay prueba documental de su progenie, acredita lo meridional también su arquitectura.

León es el centro principal de mozarabismo, implantado principalmente por medio de colonias monacales o aristocráticas. Allí mismo se conservan restos de la iglesia de San Salvador de Palaz del Rey; en la provincia subsisten los templos de Santiago de Peñalba, Santo Tomás de las Ollas y San Miguel de Escalada, y más al Sur, en la actual de Valladolid, las iglesias de Bamba y San Cebrián de Mazote. De San Román de Hornija, junto al Duero, en la de Zamora, tan sólo quedan algunos restos sueltos. La ermita de Hermedes de Cerrato, en la provincia de Palencia, conserva un arco de herradura. Como edificio mozárabe leonés se ha clasificado la iglesia de Celanova; también en la provincia de Orense lo son: la de Santa María de Vilanova, de la que quedan algunos restos; la de San Martiño de Pazó, y las de Santa Eufemia de Ambia y Santa María de Mixos, fábricas muy alteradas ambas, con posibles influencias asturianas. En Galicia también hállase la modesta de Santa María de Ribalogio (Lugo). Finalmente, Santa María de Lebeña

y San Román de Moroso, en Santander ambas, completan el numeroso e interesantísimo grupo de edificios mozárabes castellano-leoneses, prescindiendo de otros de muy escasa importancia y de no pocos fragmentos decorativos repartidos por la región.

La cronología de estos edificios, deducida de las fechas de las inscripciones conservadas en unos, de datos documentales en otros y de la comparación con los más fijamente fechados en los restantes, nos dice que alguno se levantaría tal vez en los últimos años del siglo IX, pero la mayoría lo fueron en la primera mitad del X; el influjo artístico andaluz que pudo alcanzarles es el que conocemos por la primera ampliación de la Mezquita de Córdoba, bajo Abderrahman II.

Como en las iglesias visigodas, no hay en estas mozárabes, hijuela de aquéllas, ni repetición de tipos ni uniformidad alguna. La que se ha llamado planta basilical, a base de tres naves alargadas, tienen las iglesias de Bobastro, Escalada y Mazote, separadas en las dos últimas por columnas sustentando arcos. Tienden a la disposición cruciforme las de Melque y Peñalba, y tal vez lo era la de Palaz del Rey, de León, siguiendo la tradición visigoda de San Pedro de la Nave, San Pedro de la Mata y Bande. Plantas repartidas en tramos próximamente cuadrados, cada uno de los cuales se cubre con bóveda independiente, tendiendo a la par a la disposición de cruz inscrita en un rectángulo o cuadrado, tienen Bamba y Lebeña, con antecedentes en San Pedro de la Nave y, sobre todo, en la iglesia asturiana de San Miguel de Linio. Respecto a cabeceras, es novedad, en relación con lo visigodo, la disposición de tres capillas — Bobastro, Escalada, Mazote, Bamba, Lebeña, Ambia y Mixós — que ya vimos implantada en Asturias en el siglo IX. Planta de herradura, de tradición visigoda, tienen las de Bobastro, Mazote (las centrales), Melque, Escalada (las tres), Peñalba, Celanova, Ollas, Palaz del Rey, de León, todas ellas de testero recto al exterior, como la visigoda de Montelios. Cuadrangulares, siguiendo también otros ejemplos visigodos, son las capillas laterales de Bobastro y Mazote, las tres de Bamba, Lebeña y Santa Eufemia de Ambia, sobresaliendo ligeramente la central en todas ellas, comunicándose excepcionalmente en la última por arcos. Idéntica es la disposición exterior de la cabecera de Santa María de Mixós, pero por dentro las capillas constan de un tramo rectangular terminado en semicírculo, como las catalanas de Olérdola y Cuixá. Cuadrangulares son también las capillas únicas de Moroso y San Martiño de Pazó, y lo sería probablemente la de Santa María de Ribalogio (Lugo); unidas a una nave rectangular cubierta con madera dan un tipo de templo mozárabe modesto, del cual se encuentran ejemplares también en Cataluña, y se representó en el códice Emilianense del siglo X, como el de las iglesias de Santa María y San Pedro de Toledo, demostrándose con ello que era corriente entonces. Ábsides en ambos testeros de la nave, según vimos en algunas iglesias godas, de las que provendrá tal disposición, tienen

Santiago de Peñalba y San Cebrián de Mazote : en la primera, sirvió de capilla sepulcral de un santo y de vestíbulo en la segunda. Nave transversal de crucero no acusado al exterior tiene Escalada. El de la de Bobastro, por no haberse terminado esta iglesia y su estado de ruina, ignoramos cómo se resolvería en elevación. En Mazote, más lógico que hablar de nave de crucero es considerar el templo como formado por la unión de dos disposiciones, basilical la una, a la que se ha unido una cabecera trebolada semejante a la de San Fructuoso de Montelios, con la agregación de dos capillas cuadradas a los lados del brazo superior de la cruz. Los arcos son siempre de herradura, pero más prolongada la curva que los visigodos, alcanzando su flecha a tres cuartos del diámetro, como los musulmanes a partir de Abderrahman II y Mohámed I (852-886), o a cinco sextos del radio. Algunas de estas iglesias están totalmente abovedadas, con ventaja para resistir incendios y destrucciones propios de los tiempos : Melque, Bamba, Peñalba, Celanova, Lebeña. En las restantes, tan sólo la cabecera se cubre con bóvedas. De éstas, empléanse las de medio cañón, a veces de sección ultrasemicircular — Celanova, Bamba, Mixós y las catalanas de Cuixá, Pedret y Buada — y arista, conocidas por los visigodos, apareciendo otras nuevas de cascos y gallones — Escalada, Peñalba, Celanova, Ollas, León — y una bárbara, mezcla de arista y baída, en el crucero de Melque. Los materiales de que están construídas varían desde la sillería sentada a hueso, de Melque, Celanova, Pazó y Ambia, o la que iguala sus lechos con ladrillos en Mixós, y la mampostería con esquinas de sillares o sillarejos de casi todas las restantes, a los muros de ladrillo de la parte alta de la nave principal de Escalada.

A esta misma época, y como consecuencia de la difusión del foco mozárabe y de la expansión del reino de Asturias hasta el Duero, corresponden una serie de influencias meridionales, ya referidas, en los monumentos asturianos.

De fecha más avanzada que las castellano-leonesas son otras dos iglesias mozárabes conservadas más a Oriente : San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño) y San Baudilio de Casillas de Berlanga (Soria). Apártanse de las anteriormente citadas, sobre todo por sus cubiertas, formadas por bóvedas de arcos o nervios, cuyos primeros ejemplares en España son las de la ampliación de la Mezquita de Córdoba bajo Alháquem II, en 966, lo que nos da una fecha *ante quem* para estos dos edificios ; los arcos doblados que aparecen en la de Casillas autorizan a suponerla de la primera mitad del siglo XI, cuando la comarca fronteriza tal vez estuviera aún bajo el dominio musulmán ; su originalidad respecto de las demás iglesias mozárabes puede explicarse por derivar de un foco arquitectónico musulmán o mozárabe de Zaragoza, del cual no ha quedado obra alguna, y parece apoyarlo el que los dos únicos capiteles conservados en San Millán sean asimilables, en proporciones y labra, a los de la Aljafería, rompiendo con los vistos en las iglesias

castellano-leonesas. Respecto de la de la Cogolla, consta una dedicación en 984 que va bien con los caracteres de mozarabismo avanzado del edificio. Mozárabes son, probablemente, las torres militares de Noviercas (Soria) y de Covarrubias (Burgos).

Cataluña creció sometida a una doble influencia cultural que ha actuado con intensidades muy variables a través de su historia: la de la España meridional de un lado, con la irradiación en los siglos IX y X del brillante foco cordobés y tal vez de otros secundarios y más próximos, como los de Zaragoza y Lérida, y la de la Provenza, con sus colonias griegas, intensamente romanizada después y camino por el que llegan, más tarde, las influencias carolingias. El dominio franco en Cataluña, su sujeción al Imperio carolingio en el siglo IX y su orientación europea al finalizar la alta Edad Media, hicieron creer que las influencias meridionales en esa región fueron escasas. Pero estudios e investigaciones recientes van mostrando que el mozarabismo actúa en Cataluña intensamente. Hacia 874, un presbítero de Córdoba llamado Tirso ejercía funciones pastorales en Barcelona, a despecho del obispo. Bajo Carlomagno consta una primera etapa de colonizadores mozárabes, inmigrantes del Sur. Más tarde, en el siglo X, comenzamos a entrever un florecimiento científico catalán como reflejo del de Córdoba y a base de traducciones árabes, irradiando principalmente del monasterio de Ripoll, donde por primera vez se pusieron en contacto la ciencia árabe con la occidental, hecho cuya repercusión en Europa fué fértil en consecuencias. Durante parte del siglo X los condes de Barcelona son vasallos y tributarios de los califas de Córdoba, y la moneda de oro cordobesa circula en Cataluña. El desconcierto y la barbarie europeas al finalizar esa centuria motivan la influencia de la entonces brillante cultura andaluza sobre Cataluña, favoreciendo sus intentos de independencia y nacionalización.

Como del siglo IX y carolingias clasifica Gómez Moreno las iglesias de San Pedro de las Puellas, de Barcelona, y de San Pedro, Santa María y San Miguel, de Tarrasa, edificios todos necesitados de más detenido análisis del que hasta ahora han sido objeto. La influencia mozárabe es bien patente en los templos rústicos, con arcos de herradura, de San Miguel de Olérdola (Barcelona), San Quirce de Pedret (Barcelona), Santa María de Marquet (Barcelona), San Julián de Buada (Gerona), y tal vez Obiols, consagrada la de Olérdola en 929 y 991, y de cronología incierta las restantes, obras rudísimas de mampostería, de pequeñas dimensiones y carácter rural, en la mayoría de las cuales — Pedret, Marquet y Buada, Cuixá y San Martín de Fenollar, en el Rosellón — se reconoce un aparejo de mampuestos en espina de pez — *opus spicatum* — extraño al arte mozárabe y que tal vez provenga de influencias carolingias. Pero no ha de juzgarse por estos pobres edificios de la influencia meridional en la arquitectura catalana. De otros de mucho mayor empuje comienza a tenerse noticias. Tal es la iglesia de la gran abadía de San Miguel de Cuixá, en el

Rosellón, consagrada en 974, templo de tres naves separadas por pilares, crucero muy alargado y siete capillas en su cabecera, semicirculares en planta las cuatro extremas, únicas conservadas, con prolongación recta acentuada, cubiertas con bóveda de sección de arco de herradura; el resto de la iglesia parece, por referencias documentales, que tenía cubiertas leñosas. Desaparecida la parte central de la cabecera, ignoramos la disposición de las otras tres capillas centrales. Sus arcos son de herradura, y el aparejo de muros y pilares, en algunos lugares, a soga y tizón, como lo cordobés coetáneo. Sospéchase si también fuese de influencia andaluza la iglesia de Ripoll, consagrada en 977; de comprobarse, serían mozárabes los dos grandes centros monásticos de la Cataluña del siglo x. Otro resto, de gran importancia, es el pórtico de la llamada «Porta Ferrada» de San Felfú de Guixols (Gerona), con arcos de herradura de desigual luz sobre columnas, en su cuerpo bajo, y huecos de triple arco en el alto, recordando la disposición del muro del pórtico de San Millán de Suso, rematándose la fachada por una cornisa de arquillos, indicadora de una influencia mediterránea que viene a unirse aquí con la meridional. Un diploma de Lotario, del año 968, confirma los privilegios y posesiones del monasterio de San Felfú.

Posteriormente, en los primeros años del siglo xi, hay una serie de aportaciones directas de elementos decorativos del Andalus en la arquitectura catalana. Tales son varias basas y capiteles que pertenecieron a la basílica erigida por el abad Oliva en Ripoll entre 1020 y 1032, otros recientemente descubiertos en la «Casa de la Vila» de Cornellá (Barcelona), y unas basas de las iglesias de San Pedro de Roda (Gerona), consagrada en 1022, y de San Lorenzo, junto a Bagá. Pero el estudio de estas influencias meridionales, así como el de la progenie de la talla a bisel de algunos capiteles, de la misma escuela que los famosos dinteles de Saint-Genis-les-Fonts (1020-1021), la obra de escultura románica fechada más antigua, y de San Andrés de Sureda, en el Rosellón, apenas está iniciado.

Las generalizaciones sobre la arquitectura mozárabe son muy aventuradas, por el corto número de monumentos que conocemos y su gran variedad. Con no pocas reservas podrían indicarse tres centros de mozarabismo arquitectónico, bastante independientes, apenas entrevistados hoy día, pero que parecen confirmados por evoluciones de otras artes y aun por las musulmanas coetáneas y las mudéjares posteriores: el cordobés, con tendencia probable al tipo basilical, que es también el de las mezquitas; el toledano, el más tradicionalista y visigodo, con tendencia a la disposición cruciforme, y el zaragozano, cuyo rasgo más saliente sería el abovedamiento por medio de arcos o nervios entrecruzados. Existencia efímera fué la de esta arquitectura mozárabe. En la región castellano-leonesa apenas se encuentra un edificio que se pueda fechar en la segunda mitad del siglo x; y tanto en ésa como en las comarcas zaragozana y catalana, el mozarabismo se extingue sin influir en la evolución arquitectónica pos-

terior. Fué un movimiento erudito, de gentes que llegaron de un medio cultural elevado a otro mucho más primitivo en el que formaron colonias aisladas ; una vez desaparecida la generación procedente del Mediodía, el movimiento muere, reabsorbido por la rusticidad del ambiente. Entre los edificios conservados hay unos de técnica y mano de obra perfectas — Escalada, Mazote, Peñalba, Celanova, Bamba, tal vez Lebeña —, que serán obra personal de mozárabes andaluces ; los restantes, mucho más rústicos, parecen consecuencia de éstos y su mozarabismo menos directo.

El ornato de los códices mozárabes, desde fines del siglo VIII hasta la primera mitad del IX, limítase a iniciales con dibujo trenzado u hojitas acorazonadas. Desde fines del siglo IX se diferencian, tanto por su caligrafía como por su arte, tres agrupaciones o escuelas : la andaluza, la toledana y la castellano-leonesa. Los códices mozárabes andaluces de los siglos IX y X, como la famosa «Biblia Hispalense», o «Codex Toletanus», de la primera mitad del último, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, obra de un Servando, sevillano, que llegó a obispo de Bastigi, decóranse con arcos de herradura y atauriques de procedencia oriental, aves y animales estilizados y de elegantísimo dibujo realista y expresivo, no faltando en ellos alguna que otra representación humana ; su arte hay que suponerlo relacionado con el de los miniaturistas que en tiempo de Alháquem II trabajaban en el Alcázar real de Córdoba. Otros códices toledanos del siglo X, más rudos, parecen inspirados, en su parte decorativa, en modelos siríacos o armenios. Pero la serie más famosa de códices con ilustraciones de esta época, espléndidas y bárbaras a la par, la constituyen los castellanos llamados «Beatos» por el autor de su texto, «Comentarios del Apocalipsis de San Juan y la profecía de Daniel», monje de Liébana, quien los escribió en 784, para combatir la herejía del Adopcionismo, propagada por Elipando, arzobispo de Toledo, y por el obispo de Urgel, Félix. La obra alcanzó gran difusión en los escritorios de los monasterios del Norte de España, durante los siglos X al XII, conservándose siete copias del siglo X, otras tantas del XI, nueve del XII y XIII, y dos del XVI. Todas parecen provenir, según opinión de Neuss, de un modelo único, probablemente de un texto bíblico helenístico anterior al «Pentateuco Ashburnham» y procedente, como éste, del Norte de África. El ejemplar más antiguo, fechado en 926, perteneció a Ashburnham, luego a Thompson y hoy está en la Biblioteca Morgan de Nueva York ; débese a un artista Maio o Magio y se minió en un monasterio de San Miguel que sería tal vez el de la Escalada, y es el primero en el que encontramos un ciclo de escenas ilustrativas del dramático texto con numerosos personajes en actitudes de gran dinamismo, escenas de la vida doméstica, letreros cúficos y numerosas vistas de ciudades y edificios llenos de arcos de herradura y lobulados, a veces con dovelas alternadas blancas y rojas, y almenas escalonadas, entre otros caracteres de arabismo. Se ha supuesto que esta escuela de los «Beatos» es la última fase de la represen-

tada por las miniaturas del «Pentateuco Ashburnham», de las que hablamos al tratar del arte visigodo como posiblemente españolas, pero es difícil hallar relaciones entre unas y otras. Las ilustraciones del «Beato» de Magio, de marcado orientalismo, aparecen además influídas por el arte carolingio, con sus capiteles de lazos curvos rematando con frecuencia en cabezas de serpientes, que también se ven en un códice — «Morales de San Gregorio», en la Biblioteca Nacional de Madrid — terminado en 945 por Florencio, monje de Baralanges (Burgos), quien antes había ilustrado otro, de carácter más oriental, el «Smaragdo» de Córdoba. El segundo ejemplar de los «Beatos», empezado por Magio, se terminó en 970 por su discípulo Emeterio, en el monasterio mozárabe de San Salvador de Tavara, conservándose en el Archivo Histórico Nacional. La técnica de estas iluminaciones es al aguazo, o sea con blanco y mezclando colores, con tintas planas y un colorido brillante, de tonos muy vivos, con predominio del bermellón, el azul de ultramar y el amarillo brillante. Su arte, muy oriental, es fuertemente expresionista, de dibujo rudo, espontáneo y vigoroso, de composiciones sobrias refractarias a las líneas y espacios muertos. Dentro de la escuela de Magio y Florencio sobresalen el códice canónico Albeldense, concluido en 976; el Emilianense, menos clásico, que lo fué en 993, copia uno del otro, ambos en El Escorial, y algunos otros libros del monasterio de Silos.

Como reflejo del arte espléndido de los marfiles cordobeses, cuyo taller continuó en Cuenca hasta mediar el siglo XI, tenemos dos obras cristianas, de arte igual al de aquéllos. La primera es una cruz procesional grande, de la que tan sólo se conservan dos de sus brazos en el Museo del Louvre, decorada con cenefas con labor de relieve, dibujando roleos de ataurique, brotando de cabezas monstruosas y entre animales simétricamente colocados, elementos todos que se encuentran en los marfiles califales. La otra obra la constituyen una serie de fragmentos de tiras de marfil incrustadas en un altar portátil de madera, del siglo XII, procedente de San Millán de la Cogolla; la inscripción de uno de ellos prueba que primitivamente serían también guarnición de altar. Las tiras decóranse con labor de atauriques con animales, idénticos a los de la cruz del Louvre.

De la orfebrería andaluza de esta época nada sabemos. Más que a su influencia parecen deberse a una corriente tradicional y a aportaciones extranjeras las tres cruces de los Ángeles (808), de Compostela (874) y de la Victoria (908) por lo que se ha hablado de ellas al analizar el arte asturiano, como de la caja de Alfonso el Magno, de la Catedral de Astorga, y de la de las Ágatas de la de Oviedo, en las que la influencia andaluza es poco acusada. Otra análoga a la última, pero con arcos de herradura en sus frentes, figura hoy en el Museo Arqueológico Nacional, como procedente de San Isidoro de León. Es de madera de pino, recubierta por piezas de ónice, recuadradas por una guarnición de chapa de plata cince-

lada, dorada y nielada que dibuja rectángulos, compartimientos curvos y arcos de herradura. Una copa de plata dorada de la Catedral de Braga, llamada de San Giraldo, con decoración cincelada y nielada y representaciones de leones entre ramajes ondulados, lleva en su pie arquillos calados de herradura y una inscripción con los nombres de un Menendo Gundisalvo y su esposa, ayos y suegros de Alfonso V de León, que demuestran que la obra se haría en los últimos años del siglo x. En el ciclo mozárabe ha de incluirse también el cáliz donado por Santo Domingo de Silos (1041-1073) al monasterio que hoy lleva su advocación y en el que persevera. Es de plata dorada, con labor de filigranas que dibujan arcos de herradura en la copa y en el pie, y ornamentos de gran sencillez y pobreza de trazado. De azófar o latón es la cruz de brazos iguales que, procedente de Santiago de Peñalba, se conserva en el Museo de León, de forma bizantina, como las asturianas, con orla cincelada de tallos ondulados bizantino-andaluces e inscripción dedicatoria del rey Ramiro, que será el II, por lo que debe fecharse en la mitad del siglo x. Una pequeña campana de bronce, para sonarse a mano, se guarda en el Museo Arqueológico de Córdoba, con inscripción dedicatoria del abad Sansón y la fecha de 955.

No es posible precisar la raza y religión de los que labraron la mayoría de estas obras ; si se incluyen entre el arte mozárabe, es por su destino religioso. Esclavos moros había en no pocos monasterios, como en el de Silos, y algunos de ellos es de suponer practicarían las técnicas constructivas y artísticas.

Así como el arte asturiano es fundamentalmente áulico, el mozárabe lo es monástico. Mientras que en la Europa occidental el siglo x es época de barbarie y depresión cultural, en España lo es de brillante civilización, con el esplendor cordobés y andaluz y su breve reflejo mozárabe en las tierras del Norte. El renacimiento románico y medieval hízose en parte a base de la cultura hispánica del siglo x, lo que ahora comienza a reconocerse.

ARTE ROMÁNICO

I. ARQUITECTURA

Las iglesias mozárabes más tardías de Castilla y León apenas alcanzan a los últimos años del siglo x ; en Aragón y Navarra hemos encontrado edificios de fecha algo más avanzada, pero que no sobrepasan el primer cuarto del xi ; hasta el año 1060, aproximadamente, no penetran en España — dejando aparte Cataluña — las formas románicas francesas. Hay, pues, un período de medio siglo, cuya arquitectura, incógnita, constituye uno de los problemas más sugestivos del arte medieval español. El mozárabe no concluye suplantado por otro de mayor juventud y vitalidad, sino que

parece extinguirse, como se ha dicho, por ser un movimiento importado a un país de mayor rudeza que el de origen, que no logra asimilárselo, sin que deba olvidarse la parte que en su extinción pudo tener la disolución del califato cordobés, de cuya savia principalmente se había nutrido.

Malos tiempos eran los próximos al año mil para los reinos cristianos de la Península. Si los terrores del milenario fueron una dramática leyenda grata a los eruditos del siglo pasado, en cambio, pueden asimilarse sus supuestas consecuencias con las reales producidas por las campañas de Almanzor, quien, en sus numerosas expediciones a los reinos cristianos, debilitados por luchas internas, devastó castillos y ciudades, arruinando iglesias y monasterios, según refieren las crónicas de Sampiro y del Silense, saqueó a Barcelona (985), apoderándose de Coimbra (987), Astorga, Zamora, Simancas, Osma (989), León y todo su territorio, incendió los monasterios de Eslonza y Sahagún (988); llegó hasta Santiago de Compostela (997), llevándose a Córdoba, a hombros de prisioneros leoneses, las campanas del santuario, utilizadas como lámparas en la Mezquita. Los reinos cristianos hiciéronse sus tributarios; « todo culto divino pereció en España ;... los tesoros acumulados en las iglesias fueron robados enteramente » (Historia Silense), y las gentes pudieron creer en un castigo divino a causa de los pecados del pueblo cristiano. Muerto Almanzor (1002), el resurgimiento de los reinos del Norte, favorecido por la disolución del califato cordobés, el fraccionamiento del territorio musulmán y las luchas interiores que le acompañaron, no fué obra rápida. Los dos hijos y sucesores de Almanzor destruyeron otra vez, en 1003 y 1009, la capital y devastaron la tierra leonesa; en 1016 los normandos, subiendo por el río Miño, arruinaron a Túa, cautivando a su obispo y matando a gran cantidad de gentes, catástrofe de la que tardó más de medio siglo en reponerse.

Muy escaso es lo que parece sobrevivir del arte mozárabe en la región castellano-leonesa en este período, y lo poco de arquitectura que en él atisbamos es rudo, pobre y tributario en gran parte de lo asturiano, que a su vez repetía fórmulas anteriores con extraordinaria persistencia, a través de una serie de modestas iglesias ya citadas. Muestra bien la situación de la arquitectura leonesa, cuando Alfonso V (999-1028) restaura el territorio asolado por Almanzor y sus hijos, el hecho de que la reconstrucción por aquél de la basílica de San Juan Bautista de León, hízose en 1020 con barro y ladrillo (*fecit ecclesiam hanc de luto et latere*). Pero ya entonces, por el reino pirenaico de Navarra, muy extendido y con abundantes tierras en la vertiente septentrional, manteniendo estrechas relaciones con el país franco, merced a su posición fronteriza, comenzaban a infiltrarse intensas influencias galicanas. Disipado el prestigio de Córdoba, la metrópoli de la cultura occidental en el siglo x, Sancho el Mayor (1000-1035), adelantándose a León, dominada aún por la influencia mozárabe, activó sus relaciones con el mundo occidental,

introduciendo la reforma cluniacense en los monasterios de San Juan de la Peña (1025), San Salvador de Leyre (1022), San Salvador de Oña (1033) y San Victorián, trayendo a algunos de ellos monjes de la gran abadía francesa. Merced a las conquistas de ese monarca, que extendieron su reino por comarcas arruinadas y despobladas en gran parte, vióse libre el « camino de Santiago », el « camino francés » que antes los peregrinos habían de seguir por tierras de Álava, transitando por él desde entonces innumerables romeros de todas las naciones hacia la ciudad del Santo Apóstol. Florecieron entonces en gran número las fundaciones y restauraciones de iglesias y monasterios en las que intervenía tanto el fervor religioso como el provecho político, puesto que ayudaban a poblar el territorio yermo o reconquistado, sirviendo de núcleo a villas y ciudades. Según diploma de 1027, de dotación de la Catedral de Pamplona y demarcación de su obispado, Sancho el Mayor restauró en sus posesiones y disciplina los monasterios de San Millán de la Cogolla, San Pedro de Cardeña, San Salvador de Leyre y Santa María de Hirache, destruidos por los moros, y restauró la Catedral de Palencia, construyendo su fábrica de piedra, *lapidum honestissima domus*, según refiere un privilegio de Fernando I de 1059, y dedicándola a un santo francés, San Antolín, venerado en Aquitania, en el pueblo de su nombre, junto a Cahors. Tal vez a esa fecha deba referirse la nave rectangular que precede a la cripta visigoda de la Catedral palentina, construcción de sillería, de poca altura, cubierta con bóveda de medio cañón sobre arcos fajones y terminada en un ábside curvo con lunetos y ventanas derramadas; la lisura de todo ello es causa de que su datación sea incierta. Análoga estructura encuéntrase a mediados del siglo IX en la cripta de Santa María de Naranco, pero el ábside curvo de la de Palencia hace pensar más bien en una influencia románica francesa.

De la época de Sancho el Mayor puede ser también la torre del monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos), uno de los restaurados en sus posesiones y disciplina en 1027. El templo derribóse por ruinoso en 1447, no quedando en pie, según Berganza, más que la torre de las campanas. Es ésta una ruda construcción rectangular de gruesos muros y dos cuerpos, impostas ajedrezadas, ventanas gemelas de arcos doblados de medio punto sobre grandes capiteles trapezoidales con bárbaras labores representando aves, vástagos de vid, corderos, cruces, hélices. Los fustes tienen casi todos astrágalo sogueado y forman cuerpo con aquéllos, según la costumbre clásica. De las numerosas fundaciones religiosas de Sancho el Mayor ningún otro resto arquitectónico ha llegado hasta nosotros. Las fábricas de los templos erigidos entonces fueron o destruidas o renovadas: sin duda levantadas con premura y no sobrados recursos, no serían sólidas ni lujosas. Modestas y rudas, la torre de Cardeña y la cripta anterior de la Catedral palentina, son los primeros balbuceos del arte románico en tierras castellanas.

Por el casamiento de Fernando, hijo de Sancho el Mayor, con la hermana de Bermudo III, llegó aquél a rey de Castilla (1037), y la conquista del reino de León por castellanos y navarros fué causa de que Navarra se convirtiese en el centro político cristiano de más importancia de la Península, dominando desde la frontera de Galicia a la del condado de Barcelona, lo que fomentó la expansión de la influencia francesa por estos territorios. Fernando I (1035-1065) representa un momento de auge social y político, al que contribuyeron sus conquistas en país musulmán, desplazando hacia el Sur las fronteras castellano-leonesas. Según refiere la «Historia Silense», no tomó cosa con más cariño, en el transcurso de su vida, «que encumbrar con sus dones las principales iglesias de su reino a la antigua magnificencia» para que todas estuviesen «adornadas y ricas merced a sus cuidados». De esta época se conserva un insigne monumento: el nártex de la basílica de San Isidoro de León, atrio de una iglesia consagrada en 1063, que sustituyó a la de San Juan de Alfonso V, levantada cuarenta y tres años antes con barro y ladrillo, según se dijo. El nuevo templo, reconstruido desde sus cimientos, lo fué de piedra, *aedificaverunt lapideam*, novedad sin duda respecto a la pobre arquitectura de los tiempos anteriores, digna de consignarse en la lápida de consagración. La iglesia, de la que quedan tan sólo el hastial de Poniente, el muro Norte y cimientos de los restantes, era de tres angostas y elevadas naves, más ancha y alta la central que las laterales, y con luces directas ésta, cubiertas con bóvedas de medio cañón sin impostas; el testero, plano, con tres capillas de planta cuadrada, sobresaliendo la central. El prototipo de este templo, cuyos cimientos se han registrado en nuestros días, hay que buscarlo en las iglesias asturianas, singularmente en Santa María de Valdediós (893), cuya planta, abovedamiento y dimensiones son muy parejos a los de la desaparecida leonesa. Otro templo con cabecera semejante levantóse el mismo año en que éste fué consagrado, según una inscripción conservada en sus restos, desfigurados por reformas posteriores: el de San Salvador de Nogal de los Huertos (Palencia), del cual quedan unas capillas de testero plano y bóveda de cañón, con capiteles del ciclo románico primitivo. De la iglesia de los Santos Facundo y Primitivo de Arconada (Palencia), consagrada en 1042, *sub imperium Fernandus rex*, tan sólo se conserva la ruda inscripción que la atestigua. De tan escasas memorias dedúcese que, hasta los últimos años de Fernando I, las iglesias leonesas orientan principalmente su arquitectura hacia Asturias, con sentido tradicional; la decoración de algunas, como vemos en Nogal, debió obedecer a la corriente románica, ya que esas formas son de fácil transporte y asimilación, por más personales.

Pero a la desaparecida basílica de San Isidoro de León, consagrada en 1063, corresponde el nártex existente, terminado probablemente poco tiempo después, obra románica de novedad, magnificencia y pujanza extraordinarias, que rompe con toda la arquitectura anterior en nuestro

país y ha de referirse a una influencia exótica difícil de definir, que se corresponde con otras artísticas contemporáneas de las que luego se hablará, superando a lo coetáneo francés más selecto. Debió servir dicho nártex de cementerio real; está a los pies de la antigua iglesia y guarda el mismo ancho que ésta tuvo y un desarrollo extraordinario. Se ha tratado de hallarle antecedentes nacionales, pero los modestísimos panteones reales de Pravia y Oviedo en nada se le asemejan; en cambio, en Francia, los atrios, con torres campanarios encima casi todos, de las iglesias de Lesterp (Charente) de hacia 1030; de San Filiberto de Tours (Saône-et-Loire), cuya planta alta se terminó hacia 1040, el cual dícese fué el modelo de los nártex borgoñones románicos; de San Hilario de Poitiers (Vienne), existente en 1045, y, sobre todo, el de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) (1067-1108), presentan disposiciones muy semejantes. Lo extraño es que esta obra exótica y suntuosa acompañase a una iglesia de dimensiones reducidas y arquitectura modesta y tradicional. Cabe sospechar que, empezado el templo, llegase un maestro extranjero importador de aquellas novedades, y que para la iglesia se aprovecharan los cimientos o gran parte de la de Alfonso V.

En el mismo año de 1063, reinando Ramiro I en Jaca, corte de un pequeño reino montaños, que era entonces un importante foco cultural, se consagra su Catedral, celebrándose en ella un concilio con asistencia de nueve obispos. En el acta señalase categóricamente que el edificio se cubría con bóveda: *quod ejus tectum fiat et perficiatur de crota lapidea sive boalta per omnes tres naves sive longitudines incipientes ab introitu magne porte usque ad altaria majora que sunt in capite Ecclesie et una turris supra dictam portam ubi jam incepimus eam hedificare pro campanile cum octo campanis quatuor magnis, et duabus mediocris, et duabus parvis, cum quibus Dominus noster pius Pater excelsus laudari et universus populus evocari possit, cuius tegumen volumus etiam fieri de lapide firme*. Estarían levantados en 1063 los ábsides y el crucero — que la cabecera es por donde se da comienzo a todos los templos, con objeto de poder celebrar cuanto antes el culto —, semicirculares los primeros, con bóvedas de horno y cornisas de canecillos labrados, y el último, con cúpula sobre trompas con ocho nervios radiales, que van a parar a los puntos medios del octógono de la planta. No sólo en Aragón construíanse por estos años iglesias románicas francesas; en Castilla, la de San Martín de Frómista (Palencia), cítase el año 1066, en el testamento de su fundadora doña Mayor, viuda de Sancho de Navarra, como empezada a edificar: *aedificare coepi in Fromesta*. La cabecera y el crucero del templo actual han de ser de esa época y las naves no muy posteriores. Tan sólo la memoria se conserva de los templos de Santa María de Nájera (Logroño), «construido devotamente desde sus cimientos y adornado pulcramente con plata, oro y vestiduras de seda» por don García Sánchez (1035-1054) y consagrado por su hermano y sucesor don Sancho el Noble en 1056; de San Millán

de la Cogolla (Logroño), cuya iglesia de Yuso concluyóse en 1067, y de Santa María de Astorga (León), consagrada en 1069.

Algunas de estas insignes novedades que nos llegaron por entonces de Francia no lo eran para la arquitectura nacional. La románica trataba de levantar iglesias grandes, incombustibles, es decir, cubiertas con bóvedas, y bien iluminadas. Las visigoda y mozárabe las habían construído totalmente abovedadas con ingeniosidad y ciencia extraordinarias y usado el aparejo grande de sillería bien labrada ; en los monumentos ramirenses aparece la bóveda de cañón sobre arcos fajones con otros ciegos en los muros laterales y estribos correspondientes a aquéllos, es decir, una estructura sabiamente articulada ; el pilar compuesto empleóse en las iglesias mozárabes de Mazote, Escalada y Lebeña ; iglesia totalmente abovedada, aunque de reducidas dimensiones, con medios cañones paralelos en sus naves y luces directas en la central, lo que va a ser luego característico de alguna escuela románica francesa, es la de San Salvador de Valdediós, consagrada en 893. Sin embargo, todos estos avances fueron esporádicos, y parece que no contribuyeron directamente a la formación del arte románico.

Fué en el reinado de Alfonso VI (1072-1109), época en la cual el centro político desplázase hacia Castilla, cuando la influencia galicana, que hemos visto penetrar por Navarra bajo Sancho el Mayor, domina en todos los reinos cristianos de la Península, y las formas de la arquitectura románica, una de sus numerosas manifestaciones, terminan de invadir totalmente la España reconquistada. Hasta los comienzos del siglo XI los musulmanes habían representado en España, política y socialmente, el elemento principal : su poder era el más fuerte ; su civilización, a la que contribuyeron elementos indígenas y orientales, la más brillante y desarrollada de todo el Occidente ; Córdoba, su capital, era la metrópoli magnífica que tan sólo en Oriente podía encontrar paralelo. En el siglo X, « toda la vida de España se encierra dentro de ella misma, y su centro es Córdoba. Los reyes de León y de Navarra, los pequeños condes gallegos y los de la Marca, el gran conde de Castilla, todos acudían continuamente a la corte de los califas, pues allí decidían su política exterior, allí arreglaban sus rencillas intestinas, según sabemos por los cronistas latinos y árabes, y hasta trataban allí sus asuntos domésticos » (Menéndez Pidal). Pero en adelante la orientación civilizadora de los reinos cristianos de la Península va a cambiar totalmente de rumbo, dislocando « por completo su centro de gravitación, dejando la órbita de un mundo histórico para entrar en la de otro mundo distinto ». La caída del califato de Córdoba, el fraccionamiento y disgregación de la España musulmana en pequeños y débiles reinos entretenidos en luchas incesantes, permiten a los cristianos ensanchar considerablemente sus fronteras. Al propio tiempo los reinos ultrapirenaicos, con los que están en íntima y constante relación los de la Península, comienzan a estabilizarse rápidamente, constituyéndose en monarquías estables, que

desarrollan una civilización brillante y progresiva, a la par que se inicia un pujante renacimiento económico. «En el siglo XI — escribe Menéndez Pidal — se desgozna una España antigua y toma nuevos ejes y nueva órbita otra España diferente.»

Queda dicho cómo Sancho el Mayor introdujo la reforma cluniacense en los monasterios de San Juan de la Peña (1025), San Salvador de Leyre, San Salvador de Oña (1033) y San Victorián, llevando monjes a ellos de la gran abadía borgoñona; monjes de Cluny había ya en 1047 en San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia). El mismo Rey da plata a Cluny entre 1034 y 1049. Fernando I, ferviente admirador de ese Monasterio, le concede un censo anual, mientras viviere; y de su propio erario da mil sueldos de oro a sus monjes «para que fuera suelto de la ligadura de sus pecados» (Historia Silense); Alfonso VI, donado de Cluny, y que llama a sus monjes *cluniacenses, mei fratres carissimi*, dobla ese censo, y en 1080 u 81 envía a Cluny a su abad San Hugo, para las obras de la iglesia, diez mil talentos. De las arcas reales españolas salían grandes sumas que ayudaron poderosamente a levantar la gran basílica cluniacense, por lo que decía San Hugo, quien concedió al rey Alfonso en la casa matriz iguales oraciones y sufragios que al emperador Enrique, «que la nueva iglesia bien podía considerarse edificada a expensas de Alfonso VI». Los grandes vasallos seguían a los reyes en esta afición. Los monjes cluniacenses introdúcense en nuestros monasterios y ocupan las sedes episcopales; organizan la peregrinación a Compostela y, propagadores infatigables de los derechos del Papa enfrente de las prerrogativas de la Iglesia nacional, de la unificación del rito y de la disciplina, llegan a abolir el rito nacional mozárabe, imponiendo el romano en 1071 bajo Sancho Ramírez en Aragón, en el monasterio de San Juan de la Peña; reinando Ramón Berenguer (1035-1076) en Cataluña, y en 1074 en Castilla. Por influencia galicana cambiósese el tipo de letra impropriamente llamada toledana o visigoda, usada hasta entonces, por el de la francesa, con la que desde Alfonso VI se empezó a escribir, aunque su difusión fué lenta; el concilio de León de 1090 ordenó que en los libros del oficio eclesiástico se usase la letra francesa y no la toledana. Desde el reinado de Fernando I se propagó el culto galicano de las imágenes en contra de la tendencia iconoclasta de nuestro arte religioso, llenándose las iglesias de bultos y crucifijos. Parentescos y relaciones familiares contribuyeron en no escasa medida al auge del influjo francés. Gran número de nobles y aventureros normandos, aquitanos y gascones principalmente, vienen en estos tiempos a las cruzadas de España, igualadas por los Pontífices a las de Palestina, atraídos por las promesas de indulgencias papales y por las concesiones de fueros para poblar, más ávidos, la mayoría de ellos, del botín tomado en el saqueo de las ciudades moras que impulsados por un ideal religioso. En 1063, treinta años antes de que se predicase la primera cruzada a Palestina, el papa Alejandro II promovió una expedición a España. Extranjeros, fran-

ceses principalmente, acuden a los sitios de Toledo (1085), Huesca (1096), Valencia (1094), Zaragoza (1118), a la defensa y repoblación de Tarra-gona (1116). En los siglos XI, XII y XIII cítanse en numerosas villas de la España cristiana barrios de francos, provenzales, borgoñones, gascones, normandos y bretones. Muchas de estas gentes habían llegado a España por la ruta internacional de la peregrinación, arteria central del reino por la que penetraba la vida europea, traída por muchedumbres de devotos y mercaderes. Alfonso VI impulsó la peregrinación, construyendo los puen-tes necesarios desde Logroño hasta Santiago, amparando el libre tránsito por la vía del Apóstol.

Todo este movimiento extranjero, galicano principalmente, tradúcese, como se ha dicho, en la arquitectura. Los edificios que lo representan habrá que buscarlos entre las iglesias de las ciudades más importantes, los grandes monasterios y las fundaciones reales, que el arte románico, como movimiento importado, lo acogen y propagan en sus comienzos los ele-mentos directores de la sociedad. Las iglesias y los grandes monasterios castellanos renuevan sus fábricas de acuerdo con el nuevo estilo : en 1088 se dedica la iglesia de Santo Domingo de Silos (Burgos), época a la cual tal vez deba atribuirse la puerta de las Vírgenes y un resto del brazo Sur del crucero que se cubría con bóveda de medio cañón ; en 1080 u 81, según una inscripción, parece dió comienzo la iglesia de San Pedro de Arlanza (Burgos), obra de Guillermo y Osten (?), extranjeros probable-mente, como constaba por otro letrero, templo de tres naves y tres ábs-ides semicirculares precedidos de tramos rectos, con columnas gemelas en los arcos de entrada de éstos y cornisa de arquillos en los muros ante-riores de las naves ; levantáronse entonces las iglesias mayores de Calahorra (Logroño) y Burgos (de 1075 a 1096), esta última para que « fuese matriz de la diócesis de toda Castilla », sustituidas ambas por construccio-nes posteriores ; en 1095 celebróse la dedicación solemne de Santa María la Mayor, de Valladolid, que también cayó al afán renovador ; la consa-gración de la Catedral de León realizóse en 1073, y los cimientos y restos encontrados bajo el templo actual refiérense a una iglesia de tipo francés, de tres naves, otros tantos ábsides semicirculares, pilares cuadrados con columnas empotradas y basas con garras ; al último tercio del siglo XI corresponden los ábsides, muros del crucero y dos tramos de naves hasta la primera cornisa, con su portada meridional, de la iglesia de San Isidoro de León que se construyó a la cabecera de la de Fernando I, como ampliación de ella, obra a la que aludía el epitafio de la infanta doña Urraca (1073- † 1101), hija de aquel rey, con las palabras, *amplificavit ecclesiam istam et multis muneribus ditavit.*§

Ningún templo románico existe en España comparable en magnitud y belleza con la Catedral de Santiago de Compostela, comenzada en el reinado de Alfonso VI ; en el resto de la Europa románica algunos le aven-tajan en tamaño, tal vez ninguno en valor artístico. Conocemos feliz-

mente su historia constructiva como la de pocos monumentos coetáneos, pero la procedencia de sus formas ha motivado numerosas controversias a través de una copiosa literatura. La Catedral de Santiago es compendio y resumen de la intensa influencia galicana que actúa en la Península en el período románico. Un monje cluniacense, Dalmacio, ocupó en 1094 la silla compostelana; el arzobispo Gelmírez sostuvo a clérigos compostelanos en Cluny. Organizan las peregrinaciones los monjes negros del monasterio borgoñón, y el célebre «Códice Calixtino» con su guía para los romeros, supónese, según los últimos estudios, obra fraguada en la ruta de las peregrinaciones por monjes franceses cluniacenses.

Este templo de un gran centro de peregrinación tiene dimensiones extraordinarias y disposiciones apropiadas para el desfile de muchedumbres de romeros. Su planta forma una gran cruz latina de tres naves, con otra normal de gran amplitud, de crucero, en torno a la cual vuelven las laterales, y una cabecera muy desarrollada, formando girola con cinco capillas radiales; otras dos se abren en cada brazo del crucero. La nave mayor y la transversal cúbreanse con bóvedas de medio cañón sobre arcos fajones; las de las laterales son de arista, y sobre ellas corre una galería, a modo de tribuna, que prosigue por los brazos del crucero y se cubre con bóveda de sección de cuarto de cañón, abriéndose hacia la nave mayor y la transversal por huecos gemelos de medio punto, cobijados por otro peraltado. En el crucero se elevó una linterna, rehecha en el siglo XV; bajo ella quedaron de la obra primitiva unos ángeles sobre los que estarían las trompas del cimborio románico. Las bóvedas de la girola son de aristas, trapezoidales. Nueve torres tuvo esta iglesia: la del crucero, dos encuadrando las puertas de sus brazos y de los pies, y otras dos cilíndricas y con escaleras de caracol en los ángulos anteriores del crucero. Tras un interminable caminar debía aparecerse al final de la ruta a los peregrinos del siglo XII la Catedral de Santiago como un monumento extraordinario, recortándose en el cielo la silueta maciza de sus nueve torres, en armonía feliz las líneas rectas y los muros macizos de sillería con las arcadas ciegas del exterior de las naves, con las curvas de la capilla mayor y de las de la girola, fuerte y magnífica a la par.

La basílica de Santiago de Compostela comenzó por los maestros Bernardo el Viejo, *mirabilis magister*, y Rotberto, *lapidista*, según el «Códice Calixtino» y la «Historia Compostelana», en 1078; según otros complicados cálculos del primero, de 1073 a 1075. Desde el comienzo hasta la conclusión de las obras fija aquel Códice 44 años, es decir, que, de acuerdo con ese testimonio, se terminaron el 1120, mientras que la «Historia Compostelana» afirma que 46 años después de su comienzo, o sea en 1124, estaba terminada casi totalmente, careciendo de claustro. Una fecha grabada en una de las jambas de la portada de Platerías, correspondiente a la fachada Sur del crucero, ha de leerse año 1103, que es verosímil fuera la de construcción de esa parte, lo que confirma su identidad de estilo

con la iglesia de San Esteban de Corullón (León), levantada de 1093 a 1100, según epígrafe allí existente. Las obras debieron interrumpirse por falta de recursos a partir de 1087 ó 1088, reanudándose a fines del siglo, y a ello parece obedecer una variación importante en la girola, entre los tramos primero y segundo de la cabecera, por encima de la actual capilla de San Bartolomé: verosíblemente las obras hechas hasta entonces llegarían hasta ese lugar. En 1102, el obispo Gelmírez depositó las reliquias de San Frutos en la capilla central de la girola, y cuatro años después en una de las del crucero, prueba de que esta parte debía estar concluída. Las obras complementarias destinadas a concluir y ampliar el templo, prosiguieron en los años siguientes, consagrándose de nuevo en 1211 por el arzobispo don Pedro Muñiz.

Este tipo de gran iglesia de peregrinación es totalmente exótico en la España del siglo xi. Antes de la de Santiago, la girola es desconocida en nuestra arquitectura; después, rarísima; la estructura de sus naves no se encuentra tampoco en el románico peninsular de esa época. La girola es una feliz creación de la arquitectura francesa del siglo x, repetida en numerosas iglesias. Hay varios viejos monumentos franceses, grandes templos también todos ellos de peregrinación, que reproducen fidelísimamente la disposición de la Catedral de Santiago, la más grandiosa del arte románico: San Saturnino de Tolosa, en Aquitania; Santa Fe de Conques, en el Languedoc; San Marcial de Limoges, en el Lemosín, destruída esta última, pero de la cual nos quedan suficientes documentos gráficos para su reconstrucción, iglesias las tres de monasterios dependientes de Cluny, y, tal vez en ciertos aspectos, pero no con la semejanza extraordinaria de las anteriores, San Martín de Tours, en la Turena, iglesia también desaparecida, de la abadía más antigua, ilustre y rica de la Francia medieval, santuario máximo del cristianismo galo, al que acudían millares de peregrinos, por guardar los restos del Santo titular, taumaturgo universalmente invocado, edificio cuya semejanza con la Catedral de Santiago la señala el redactor del «Códice Calixtino», escrito entre 1139 y 1173, hacia 1150 (Bédier), con las siguientes palabras: *Item in eadem via super Ligerum beati Marteni Episcopi et Confessoris corpus dignum visi tandem est... Super quem ingens basilica veneranda sub eius honore, ad similitudinem scilicet ecclesiae beati Jacobi miro opere fabricatur*. Era éste de Tours el templo más grande levantado en Francia antes de la construcción del de Cluny, monumento famoso que serviría de fuente de inspiración para otros muchos.

Todas estas iglesias francesas hállanse en rutas de peregrinación que se orientaban, como la Vía Láctea, hacia Compostela, jalonadas además por gran número de templos y monasterios, pródigos en santas reliquias, santuarios en los que florecían los milagros: levantábanse y caminaban los paralíticos, veían los ciegos, resucitaban los muertos, curábanse los enfermos, todos los que sufrían hallaban alivio y consuelo. Mucho se ha

discutido sobre la prioridad de estas iglesias, atribuyéndose por unos mayor antigüedad a la española, y por otros, a alguna o algunas de las francesas. La discusión de las fechas en las que se erigieron, es de muy escasa importancia : el que en España Santiago sea monumento único, mientras que en Francia hay por lo menos tres semejantes, parece hecho bastante elocuente. El más probatorio es, como se ha dicho, que las formas arquitectónicas de la basílica compostelana son en España totalmente exóticas, mientras que en Francia proceden de una larga evolución. Edificio tan felizmente logrado como aquél exige una serie de tanteos y ensayos anteriores que faltan en nuestro suelo. Una gran iglesia tan perfecta, tan acabada, tan clásica dentro de su estilo, no nace por generación espontánea.

La Catedral de Compostela apenas formó escuela en lo que se refiere a su estructura. Eran sus formas demasiado sabias, complejas y costosas : tan sólo tardíamente aparecen algunos edificios inspirados en ella. Para los grandes edificios siguió prefiriéndose la planta más sencilla de naves terminadas en tres ábsides semicirculares, que había sido la de las primeras iglesias románicas españolas. San Salvador de Leyre (Navarra), iglesia de tipo muy arcaico, consagrada en 1098, cubre sus naves con cañones paralelos ; San Juan de la Peña, consagrada en 1094, cobijase bajo una gran roca saliente ; San Pedro el Viejo, de Huesca, construída a comienzos del siglo XII, después de la reconquista de esa ciudad (1096), tiene abovedadas sus naves con cañones seguidos de ejes paralelos ; San Pedro de Dueñas (León), monasterio construído por Diego, abad de Sahagún († 1110), según constaba en su epitafio, es de estilo idéntico al de los tramos de naves más antiguos de San Isidoro de León ; San Millán de Segovia, influída al parecer por la Catedral de Jaca, levantóse en la primera mitad del siglo XII, como Santa María del Mercado, en León, que ha perdido sus abovedamientos primitivos ; la iglesia de la colegiata de Santillana (Santander), tampoco los conserva, y se construiría hacia 1150. La planta de tres naves cortadas por otra de crucero saliente, y tres ábsides semicirculares, la hemos visto empleada desde fines del siglo XI en San Isidoro de León. Igual sería, juzgando por planos del siglo XVIII levantados poco antes de derribarla, la de Santo Domingo de Silos, que tal vez fuera la consagrada en 1088. Análoga planta, reconstituída por un plano levantado en 1883, antes de su destrucción, y por algunos restos conservados, tuvo la gran iglesia del monasterio de Sahagún (León), terminada en 1183. Conserva la misma disposición, aunque enmascaróse a la moda del siglo XVIII, la iglesia de San Isidro de Dueñas (Palencia), perteneciente a un monasterio, engrandecido por los Ansúrez, en el cual estableció Alfonso VI, en 1073, la regla de Cluny, edificio levantado, sin duda, antes de mediar el siglo XII. Y, finalmente, nave de crucero también acusada en planta, tienen San Vicente de Ávila, pareja en su parte primitiva — ábsides, cripta, brazos del crucero, parte baja

de la nave mayor — de San Isidoro de León, iglesia cuya construcción inicióse probablemente a comienzos del siglo XII, estando muy adelantada en 1109; San Pedro de la misma ciudad, y la Catedral de Salamanca, comenzada en la primera mitad del siglo XII y concluída bajo influencias muy distintas.

De la Catedral de Jaca, cuya acta de consagración es de 1063, en la que se hace referencia a un edificio abovedado, y cuyas obras continuaban en 1094, ya se habló. Anteriores a ella deben ser algunas pequeñas iglesias de pueblos situados en sus cercanías, entre los ríos Gállego y Aragón, con naves cubiertas con bóvedas de cañón, prolongadas en forma de herradura, y arcos fajones casi todas, ábsides semicirculares o prolongada su curva, con arcos ciegos lisos en su exterior o frisos de arquillos de los llamados lombardos y una faja en alto de baquetones verticales hechos de piedra. Sus arcos son de herradura, y el aparejo, de sillarejo suelto. Tal vez sean iglesias levantadas bajo la doble influencia del arte mozárabe — un mozarabismo lejano y rural — y del románico que se extiende entonces por Cataluña, antes de la introducción de las formas francesas con la construcción de la Catedral de Jaca. Templo como éste tan primero y perfecto, hubo de ejercer una fuerte sugestión en la arquitectura de la región a través de una serie de iglesias que conocemos aún muy deficientemente: Nuestra Señora de Iguacel, construída en 1072, modesta iglesia de una nave y un ábside semicircular; Santa Cruz de la Serós, que se edificaba en 1095, tal vez con influencias venidas de Cataluña; San Juan de la Peña, consagrada en 1094; las iglesias del castillo de Loarre, que se construían probablemente a fines del siglo, pues en la jamba de la puerta de la fortaleza léese un epitafio de 1095. A otras influencias responden la Catedral de Roda, levantada a fines del siglo XI; San Pedro de Siresa y San Pedro el Viejo, de Huesca, que se construiría a principios del siglo XII, después de la reconquista de la ciudad (1096). Más a Occidente dió comienzo el obispo don Pedro a la Catedral de Pamplona el año 1100, consagrándose 24 años después. Hundióse en 1390, conservándose escasos restos de ella, como son algunos capiteles y los sillares de la puerta con la inscripción conmemorativa del comienzo de las obras. Posterior etapa a ésta de iglesias con naves cubiertas con bóvedas de cañones paralelos, que hemos visto es la de las más antiguas españolas; supone la estructura borgoñona, consistente en cubrir con bóvedas de arista las naves laterales y con cañón sobre arcos fajones la mayor, bastante elevada para permitir su iluminación directa por ventanas. Tal vez el primer templo español en el que aparezca sea en San Isidoro de León, al prolongar la iglesia con motivo del derribo de la de Fernando I que parece aún subsistía. Fué su arquitecto un Petrus Deustamben, *qui superaedificavit ecclesiam hanc*, según decía su epitafio, leído por Morales, consagrándose el templo, por Alfonso VII el Emperador, en 1149. Estructura borgoñona tienen también la Catedral de Zamora, construída de 1151 a 1174; San

Martín de Salamanca, que debe alcanzar las postrimerías del siglo, y tal vez la tuvieran en su concepción primitiva, puesto que [inspiráronse en gran parte en aquélla, la colegiata de Toro (Zamora), empezada hacia 1160 y concluída bien entrado el siglo XIII, y la Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca). San Martín de Castañeda (Zamora), levantada poco después de mediar el XII, e influída también por la sede zamorana, sustituyó las bóvedas de arista de las naves laterales por otras baídas.

En la evolución del arte románico, Cataluña forma una región aparte del resto de la Península, comprendiendo el Rosellón y aun con límites más septentrionales. En épocas anteriores se ha visto cómo su situación geográfica motivó el que sufriera más que el resto de España el influjo occidental, y aun que durante algún tiempo estuviera unida al poderío carolingio. Más tarde recibe, sobre todo, aportaciones de las comarcas mediterráneas próximas de Francia e Italia, sin que deba olvidarse la musulmana, que penetró en los monasterios y catedrales catalanas en el siglo X. Los documentos nos hablan de la unidad espiritual y religiosa que existía desde la frontera de Italia hasta la meridional de Cataluña. A la muerte de Ramón Berenguer I, en 1076, la dominación condal se extendía casi tanto por el lado de las Galias como por el de España.

No hay en el románico catalán ese entrecruzamiento de influencias y formas francesas que dan tal complejidad para la clasificación y el estudio al de las demás regiones de nuestro país; todo él tiene mayor coherencia, respondiendo a aportaciones que actúan de manera más permanente. Su aislamiento del resto de la Península pruébalo el que, apareciendo en esta región prematuramente algunas de las formas románicas, no trascendiesen de ella y posteriormente llegasen directamente desde Francia a Aragón y Navarra primero, más tarde a Castilla y León, con características muy distintas a las de aquéllas. En un mapa podría limitarse de manera precisa con una línea hasta dónde llegó la influencia artística catalana en los siglos XI y XII, teniendo en cuenta que en su zona extrema — la occidental — esa influencia es ya muy difusa. El fatal dualismo de reinos de la España cristiana orientó a Cataluña — y a Aragón, en parte a su remolque — hacia expansiones mediterráneas y francas, desinteresándolas de Castilla, y ésta, a su vez, quedó de espaldas al Mediterráneo.

Puig y Cadafalch supone la existencia de un primer arte románico que se extiende por las costas mediterráneas, desde Dalmacia hasta Cataluña, con prolongaciones por los valles de los grandes ríos — el Ródano, el Rhin, el Po —, alcanzando hasta Bélgica. Las basílicas más antiguas tienen sus muros desnudos, sin ninguna ornamentación; por aportaciones sucesivas se les van superponiendo una serie de elementos arquitectónicos y decorativos. Los primeros son arquerías ciegas al exterior de las naves, que pasan después a los ábsides. Más tarde agréganse arquerías gemelas en la nave o en el ábside: las iglesias catalanas de San Pedro del Burgal (836), cubierta con madera, y Santa María de Amer (consagrada

en 949), con bóveda de cañón, pertenecen a esta fase. En la siguiente, los ábsides decóranse con nichos, apareciendo los arcos fajones, como en San Pedro de Casserres (1005). En una última etapa los arquillos decorativos, llamados tradicionalmente lombardos, invaden (1030 a 1040) las cornisas de todos los muros exteriores en edificios, algunos de los cuales permanecen fieles a la cubierta con armadura de madera, y otros, obra de gentes más innovadoras, se cubren con bóvedas de aristas y ostentan cúpula en su crucero. Los templos de las más antiguas de las fases evolutivas antedichas son rectangulares, cubiertos a dos aguas, con tres naves y tres ábsides, sin crucero, construídos con mampuestos sentados de plano, según técnica vista en construcciones de ladrillo. Tales son, muy resumidas, algunas de las conclusiones de los últimos estudios de Puig y Cada-falch, basados en gran parte en análisis poco precisos de varios edificios, y en fechas discutibles, como son la mayoría de las de las iglesias llamadas antes lombardas, y ahora, del primer arte románico. Pero la cronología de las italianas y francesas en las que se apoya el arqueólogo catalán para la construcción de sus teorías, ha sido discutidísima y debe aceptarse con grandes reservas. Lo mismo ocurre con las fechas de las catalanas. Un acta de consagración no es suficiente para datar una iglesia existente; actas del siglo X y de comienzos del XI es probable que correspondiesen a humildes y pequeños templos, parejos a los mozárabes de Boada, Fenollar, Obiols y Olérdola, reconstruídos en época más avanzada. Desde mediados del siglo X los documentos eclesiásticos comienzan a mencionar la construcción de bóvedas; las iglesias a que se refieren tal vez serían de influjo mozárabe, abovedadas, según se ha visto. En 957, el acta de consagración de San Esteban de Banyoles dice así: *Quem praelibatus abba mirifice construxit a pavimentum usque ad tegimen ex calce et lapidibus dedolatis, quia olim combustum fuerat a nefandissimis paganis, et non dimiserunt in praedictum coenobium neque tugurium in umbraculo*, es decir, que se construyó con piedra y cal desde el suelo hasta la techumbre. Bóvedas se citan explícitamente en el acta de consagración de Ripoll en 977, *quam postmodum domnus Guidisclus normali functione monachorum pater, pulchra sublimatam fabrica, fornicibusque subactis, priore multo majorem magno sudore perseverando consummavit, consummatamque dedicationem ilico fieri festinavit*. Aún en 1040 la bóveda era una rareza: en una carta del monje García al abad Oliva sobre la capilla de plano circular de Cuixá, que se cubrió con bóveda anular, la califica de *pulcro et arcuato opere*.

Mientras no quede demostrada la antigüedad de esas supuestas iglesias abovedadas de los siglos IX y X que se afirma coexisten con las mozárabes, ha de comenzarse el análisis del arte románico catalán, reconociendo un influjo muy arcaico, anterior al del resto de la Península, de raíz itálica verosímilmente — desde finales del siglo X existía una fuerte corriente espiritual hacia Italia en monasterios tan importantes como el de Cuixá— en las iglesias de San Pedro de Casserres (1006), Tabernoles (1036 a 1040),

y en la de Cardona (1040); las de Canigó (1011 y 1026), y Ripoll (1032) entran más en las corrientes tradicionales. San Pedro de Casserres tiene tres naves cubiertas con bóvedas de cañón reforzadas con arcos fajones, y otros tantos ábsides, decorados éstos exteriormente con nichos y arquerías. La cabecera de San Sadurní de Tabernoles, consagrada entre 1036 y 1040, es trebolada, terminando los brazos del crucero en sendos ábsides; su nave central, hoy arruinada, parece tuvo arcos fajones. En 1040 se consagró la iglesia de San Vicente de Cardona. Tres son sus naves, abovedada la central con medio cañón sobre arcos fajones y las colaterales con bóvedas de aristas, correspondiendo tres de éstas a un tramo de aquélla. Los pilares son esquinados. Tiene nave de crucero, cúpula en su tramo central y tres ábsides semicirculares, decorado el central con pequeños nichos. Arquillos y ventanas ciegas adornan la parte alta de los muros exteriores. Este templo, levantado de 1020 a 1040 por un maestro provenzal o italiano, inaugura una nueva etapa en el románico catalán; en el de Ripoll, poco anterior, a pesar de su grandiosidad no aparecen innovaciones de importancia. Algunos templos pirenaicos, como los de Obarra, Santa María de Aneu y Tredos cubren sus tres naves con bóvedas de arista, abovedamiento que se encuentra también en las naves, aquí únicas, de las iglesias de influjo mozárabe y catalán situadas entre el Aragón y el Gállego. La iglesia de San Martín de Canigó, en la vertiente francesa de los Pirineos, basílica de tres naves separadas por columnas y cubiertas con sólidas bóvedas de medio cañón, de ejes paralelos, fué consagrada en 1011 y en 1026.

La cúpula del crucero de Cardona no se generalizó; repítase tan sólo en Sant Llorens del Munt, consagrada en 1064; en Gualter, terminada en el siglo XII, y en San Miguel de Cruilles. Las naves laterales de algunas de estas iglesias, por influencia provenzal, cúbrese con bóvedas de cuarto de cañón sobre arcos fajones. El tipo de Cardona se simplifica suprimiendo la cúpula, en Santa María de Roses, consagrada en 1022; en San Quirce de Culera; en San Miguel de Fluviá, consagrada en 1066; en Banyoles, consagrada en 1086. En el siglo XI se construyen también numerosos templos de planta cruciforme, sin cúpula en el crucero: Catedral de Vich, consagrada en 1038; San Pedro de Urgell; Barberá; Santa Eulalia de Riuprimer, consagrada en 1041; Serrateix, empezada en 1077; Sant Julià Ça Sorbá, consagrada en 1091. Tienen planta cruciforme y cúpula: San Daniel de Gerona, comenzada hacia 1020; Santa María de Meyá, consagrada en 1037; Sant Pons de Corbera; San Jaime de Frontinyá; San Sebastián de Monmajor; Santo Tomás de Riudeperes, consagrada en 1095; San Cucufate de Salou; Santa Cecilia de Voltregá, que no se consagró hasta finales del siglo. Cabeceras treboladas, según una disposición ya vista en Tabernoles, tienen San Martín de Brull, consagrada entre 1047 y 1062; Montgrony; Santa María de Cervelló, y San Pedro de Ponts. Todos estos templos están lisos, desnudos, sin decoración escultórica alguna: si en las estructuras el progreso de

Cataluña en el siglo XI sobre el resto de la Península es evidente, en la escultura decorativa iba muy a la zaga, como adscrita a una escuela, la provenzal, que conoció tan sólo ese aspecto artístico en pleno siglo XII.

A fines del siglo XI cambian profundamente las condiciones geográficas y sociales de Cataluña, al engrandecerse con territorios conquistados a los musulmanes por el Sur y con otros ultrapirenaicos adquiridos por herencia y matrimonio, estando desde entonces en contacto más estrecho con los reinos cristianos y musulmanes de España, disminuyendo la influencia artística de Italia y aumentando la de la Francia meridional, Tolosa, Montpellier y Provenza, comarcas estrechamente unidas entonces a las catalanas y de más intensa cultura que éstas. La donación de iglesias y agregación de monasterios a los del Mediodía de Francia continúa durante el siglo XII, y los obispos siguen dependiendo de Narbona, hasta que en 1128 se restaura la sede de Tarragona. En esta época la sillería del aparejo, según una transformación iniciada en el siglo anterior, es más regular y mejor labrada; adósanse columnas a los pilares en el interior de los templos y en puertas y ventanas, y la escultura, inspirada en una iconografía de fuente literaria, decora capiteles, puertas y fachadas. Desaparecen el cimborio y las arquerías lombardas, sustituidas éstas por cornisas con canecillos labrados del tipo general románico, tendiendo las iglesias a la forma basilical y cubriéndose las naves laterales con bóvedas de cuarto de esfera. Los ábsides se decoran interiormente con arquerías ciegas. En San Pedro de Calligáns, que se construía en 1131, tan sólo los arcos torales de la nave mayor se apean en columnas. En Santa María de Vilabertrán, consagrada en 1100, y en Sant Joan les Fonts, de hacia 1106, los pilares que soportan los arcos formeros están sustituidos por columnas. Al mediar el siglo la transformación se hace también en los arcos torales de las naves bajas. La influencia provenzal es bien patente en las iglesias de Agramunt y San Cucufate del Vallés, con pilares escalonados. Excepcional es la de Santa María de la Seo de Urgel, de tipo italiano, cuyas obras se comprometieron a terminar varios operarios lombardos, según contrato de 1175. La influencia cisterciense, que actúa en Cataluña a fines del siglo XII, es causa de que la capilla mayor y las laterales de algunos templos se hagan rectangulares o cuadradas, como en la de San Pedro de Camprodon, consagrada en 1169, dependiente del monasterio de Moissac. En 1174 se comenzaba la iglesia del monasterio cisterciense de Santas Creus, y no mucho después la de Vallbona de las Monjas, ambas con la misma disposición de cabecera. Por influencia provenzal hay una serie de iglesias en Cataluña, en el siglo XII, con ábsides laterales semicirculares interiormente y con testero recto al exterior: Cornellá de Conflent, San Pedro de Ager, San Benito de Bages y Serrabona. Sin duda fué disposición que llegó antes a Aragón, en donde la encontramos a fines del siglo XI en las iglesias ya mencionadas de Santa Cruz de la Serós y de San Pedro Siresa (Huesca).

Volviendo al resto de la Península, en el siglo XII los grandes monumentos, que son los que transforman la arquitectura, ejercieron considerable influencia en la región en la que se levantaron, dando lugar a numerosas copias e interpretaciones, simplificando sus formas, ruda y pobremente, casi siempre. Por ello, contra lo que se cree con frecuencia, los templos más perfectos son los más antiguos, obra de maestros extranjeros muchas veces. No pocos han desaparecido, y será sugestiva labor para los arqueólogos del mañana tratar de reconstruirlos a través de sus derivaciones. Así, las formas decorativas de la Catedral de Santiago de Compostela han influído en toda la arquitectura gallega de los siglos XII y XIII, aun en los monumentos más modestos; las dos etapas constructivas de la iglesia de San Isidoro de León, a fines del siglo XI y en la primera mitad del XII, orientaron a no pocos templos castellano-leoneses, lo mismo que la Catedral de Zamora (1151-1174) en fecha más avanzada; la cúpula sobre trompas cónicas del crucero de San Martín de Frómista reprodujose, a través de una centuria, en los templos palentinos de Nogales del Río Pisuerga, Olmos de Santa Eufemia, Zorita del Páramo y Santa María de Mave, ésta ya de hacia el año 1200, y en la torre de Cervatos (Santander), iglesia dedicada en 1199; la Catedral de Jaca marcó el rumbo de gran parte de la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XII, según queda dicho; los templos desaparecidos de los grandes monasterios, como los de Oña, Silos, Sahagún, Cardeña, Nájera, Carrión, San Millán de la Cogolla de Yuso, seguramente dieron lugar a numerosas réplicas, muchas de las cuales carecen hoy para nosotros de justificación, faltos de los modelos en los que se inspiraron.

Las iglesias románicas españolas no pueden compararse en número, monumentalidad y variedad de soluciones con las francesas, de las que provienen; baste recordar, como dato significativo, que, aparte de Cataluña, tan sólo se conservan en nuestro país dos con girola y capillas radiales — la Catedral de Santiago y la iglesia de Santa María de Cambre (La Coruña) — antes del tercer cuarto del siglo XII, es decir, de la llegada de las primeras bóvedas de ojivas a nuestro país. No debe olvidarse que el arte románico extiéndese poco más que por una tercera parte del territorio peninsular, no comprendiendo ni aun la totalidad del reconquistado, pues hay zonas en las que la difusión del morisco, popular y económico, impidió su propagación. Los límites meridionales están señalados por la cordillera central, con algunas iglesias de fecha tardía en las provincias de Cuenca, Guadalajara y Madrid (Talamanca); en Cataluña y Aragón, al Sur del Ebro, son pocas y de época avanzada las románicas que se conservan.

El arte románico en España tiene una tendencia general a la simplificación de las soluciones dispositivas y constructivas de alguna complejidad, con predilección constante por las más sencillas, como lo es, en planta, por ejemplo, la disposición de tres naves y tres ábsides semicircu-

lares que presentan la gran mayoría de los templos románicos españoles de alguna importancia. La que pudiéramos llamar fórmula constructiva románica tiene la ventaja de su gran elasticidad, que sirve lo mismo para levantar grandes santuarios de peregrinación con tres o cinco naves, crucero, tribunas y girola con capillas radiales, que modestas iglesias de cortos alientos de una nave rectangular con armadura de madera y un ábside en semicírculo precedido de un tramo recto cubierto con bóveda de medio cañón, disposición que es la de numerosísimas iglesias rurales románicas, muchas de ellas levantadas hacia 1200, época en la cual se crean no pocas villas en la España central y se desarrollan otras, al amparo de un señorío o de privilegios y exenciones. Son, naturalmente, obra de rudos canteros, por lo que su decoración, pobre y tosca casi siempre, puede parecer excesivamente arcaica. Es frecuente que en estas iglesias modestas al ábside semicircular sustituya un presbiterio rectangular o cuadrado, más sencillo de construir y en el que puede verse una influencia francesa, o la supervivencia más o menos manifiesta de una disposición nacional.

No muy corriente en el románico español es el tipo de iglesia cruciforme, con uno o tres ábsides en la cabecera. De época avanzada dentro del arte románico son las iglesias poligonales de la Vera Cruz, de Segovia, dedicada en 1208, de Eunate y Torres del Río (Navarra), y las circulares de San Marcos, en Salamanca, y de San Pedro, en Cervera, Poblade Líllet y Llusá en Prats de Llusanés, en Cataluña. Las poligonales de Eunate y Torres del Río serían tal vez capillas de cementerios, es decir, monumentos funerarios, con disposición que tiene una antigüedad remota en la arquitectura funeraria, y estarían rematadas por una linterna de los muertos que en la última se conserva.

Como elementos específicamente españoles en el arte románico importado, aparte de los arcos de herradura y lobulados y los canecillos de cilindros tangentes que en la mayoría de los casos vuelven a España, de donde salieron en el siglo X, a través del arte gálico, hay que señalar las bóvedas de gallones, las nervadas de trazado musulmán y los pórticos de las iglesias. De las primeras no conocemos ejemplos en las arquitecturas románicas de Francia ni de Italia; lo es en España la del ábside de la colegiata de Arvás (León), en la cima del puerto de Pajares, y las que coronan los cimborios de las Catedrales de Zamora y Salamanca y de la colegiata de Toro. La más vieja parece ser la zamorana, y las otras serán consecuencias suyas. Más lógico que ir a buscar la estructura de la cúpula agallonada en el lejano arte bizantino, es pensar se inspirarían en las musulmanas almohades que en el siglo XII existieron sin duda en España, análogas a la de la puerta de los Udaya de Rabat y a la de la Cutubía de Marrakes, ambas del mismo tiempo, y a las de la Alhambra, posteriores, que siguen la tradición de aquéllas. Separan nervios los gallones en todas, con perfiles y detalles de la segunda mitad del siglo XII.

Las cúpulas nervadas de trazado musulmán que se interpolaron en varios templos románicos : cruceros de San Miguel de Almazán (Soria), San Millán de Segovia y Santa María de Armenteira (Pontevedra), iglesia octogonal de Torres del Río (Navarra), el compartimiento central de la Vera Cruz, de Segovia, y las de las iglesias francesas de Olorón y l'Hôpital-Saint-Blaise, situadas en las rutas de la peregrinación a Santiago, responden a una influencia musulmana ; es uno de tantos casos de mudejarismo, cuyo inventario llenaría no pocas páginas, casos lógicos por la convivencia del arte cristiano importado con el musulmán, nacionalizado y popular.

Los pórticos laterales, situados a los costados de las naves, no son creación típicamente española, pues en Francia, en Italia y en algunos otros países encontramos ejemplos aislados, y antes en las iglesias del oriente mediterráneo, pero en ningún país alcanzaron la difusión que en el nuestro en el período románico. Constituyen uno de estos elementos dispositivos lógicos y necesarios con frecuencia, por servir a los fieles de cobijo al entrar y salir de los oficios divinos, habiéndose utilizado en muchos lugares hasta para reuniones concejiles. Suelen ocupar el costado meridional de la iglesia, abiertos por arcos sobre columnas y techados con madera ; alguna vez se extienden también por Poniente, y aun hay casos en los que vuelven a Norte. La región en la que se propagaron es la castellana oriental, por las provincias de Burgos, Soria, Logroño, Guadalupe, Segovia y Ávila. Los ejemplares más antiguos tal vez alcancen los últimos años del siglo XI.

Numerosos son los claustros románicos de monasterios, colegiatas y catedrales españoles ; algunos, por su antigüedad, son de excepcional interés ; todos tienen crecido valor pintoresco.

Los edificios civiles y militares de este período son escasísimos en España y tienen poca importancia en el desarrollo arquitectónico. Los palacios cristianos contrastarían por su modestia con las espléndidas residencias de monarcas y nobles musulmanes. Los máximos recursos destinábanse para levantar iglesias y monasterios, con programas, los de aquéllas, que han permanecido casi invariables a través de nueve siglos. Fortalezas y castillos, en cambio, son obras cuya oportunidad pasó hace siglos ; palacios y viviendas sufren de las rápidas alteraciones de la moda y de las costumbres y no suelen sobrevivir al uso de unas pocas generaciones. Consérvase un bellissimo puente construido, según la tradición, por doña Mayor, esposa de Sancho de Navarra, que mantiene su elegante arco agudo sin fatiga a través del paso de tantos siglos y gentes, en Puente la Reina (Navarra), y sirvió de tránsito al «camino francés». Maravillosa es la permanencia del recinto murado de Ávila con sus cubos y sus imponentes puertas, que guardan su aspecto románico a través de reconstrucciones y modificaciones numerosas. Sirviéndole de fondo las estribaciones del Pirineo, en un paisaje grandioso, levántase el castillo de

Loarre (Huesca), fortaleza romántica de inolvidable aspecto. El palacio de los duques de Granada de Ega, en Estella (Navarra), con planta baja porticada y vanos de cuatro arcos en la superior, puede darnos idea de lo que era la fachada de una vivienda de alguna importancia hacia el año 1200. La llamada sala de doña Petronila en el Instituto de Huesca y la que está bajo ella, pertenecientes al palacio de los reyes de Aragón, algunos restos en el episcopal de esta ciudad y en los de Ávila y Orense (1218-1248), ya que el de Compostela es casi todo él de época posterior, y fragmentos de fachadas en Aragón, Cataluña y Segovia completan el cuadro, bien pobre, de nuestra arquitectura civil románica.

Otras formas nuevas, venidas también de Francia, suplantaron a las románicas un siglo después de la introducción de éstas en España. No se trata de una transición o evolución hacia las góticas, como se repite generalmente, sino de una fórmula completamente distinta, que se superpone, mezclándose a la románica, penetrándola, en edificios de fines del siglo XII y comienzos del siguiente. La primera que llega de esas formas nuevas es la más importante, la creadora realmente del arte gótico: la bóveda de ojivas. Las españolas más antiguas no hay que buscarlas en monumentos de poca importancia, sino en los grandes centros a los que llegan en primer lugar las modas extranjeras y se hallan más propicios a acoger toda innovación. Es el Pórtico de la Gloria de Compostela, construido por el maestro Mateo de 1168 a 1188, uno de los primeros monumentos españoles con bóvedas de ojivas; lo son también la mayoría de las de la iglesia del monasterio de Carboeiro (Pontevedra), fundado en 1172 por un abad, Fernando, muerto en 1192, y obra probable de Mateo. La iglesia, desaparecida en el pasado siglo, del gran monasterio de Sahagún (León), cubríase con bóvedas de ojivas primitivas y aún las mantiene allí la capilla de San Mancio, único resto conservado, en la que se consagró un altar en 1184, prueba de que estaba abovedada en esa fecha. En 1168 parece que ya existía la iglesia del monasterio cisterciense de Moreruela (Zamora), cuyas naves laterales cúbrese con ojivas, y en la misma comarca la Catedral de Zamora, concluida en 1174, tal vez influida por aquélla, cubrió su nave central en idéntica forma. Primitivas son también las bóvedas de ojivas de San Vicente y de la Catedral de Ávila, en la que enterróse al obispo Sancho, muerto en 1181. La iglesia del monasterio cisterciense de La Oliva (Navarra) comenzó en 1164, con disposición ya para voltear sobre sus naves bóvedas ojivales, terminándose en 1198. La cabecera de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), que también las tiene, levantóse de 1158 a 1180. De estas fechas — otras muchas pudieran agregárseles — dedúcese que las primeras bóvedas de ojivas llegan, traídas sin duda por maestros formados fuera de España, hacia 1160, cubriendo edificios cuyas estructura y decoración son aún románicas. Muchos empezados en este estilo alcanzaron en su construcción la nueva moda de abovedamiento, no habiendo

en ellos una verdadera transición, sino, como se ha dicho, superposición de formas góticas sobre las románicas. Más tarde, a comienzos del siglo XIII, invaden las partes secundarias del edificio y la decoración. La arquitectura románica hemos visto cómo penetra en España con la influencia cluniacense amparada por Sancho el Mayor, Fernando I y Alfonso VI; otra orden religiosa, la cisterciense, también originaria de la Borgoña, protegida por los Alfonsos VII y VIII de Castilla, Pedro Atarés de Aragón y Ramón Berenguer de Cataluña, sustituye en el favor real a los ya decaídos hijos de San Hugo y Pedro el Venerable, contribuyendo en gran parte a la introducción de las nuevas formas; al principio, en edificios aún románicos, pero cubiertos con bóvedas góticas, que darán lugar a numerosas imitaciones.

Pero si los grandes monumentos, las fundaciones levantadas por reyes, nobles o prelados admiten las nuevas formas francesas, en los lugares apartados de la España rural se siguen construyendo hasta bien entrado el siglo XIII iglesias románicas por maestros y operarios españoles. En 1199 se consagra la iglesia de Cervatos; cuatro años después está fechada la de Santa María de Yermo, ambas en la provincia de Santander. En la ermita de los Mártires de Garra, en Soria, conségñase el año 1231. En el de 1208 se dedicó la Vera Cruz, de Segovia; en la portada de Bamba (Valladolid), correspondiente a una ampliación hecha en estilo románico de la iglesia mozárabe, se lee la fecha de 1195; en la de Soto de Bureba (Burgos), la de 1214, y en 1190 consagróse la capilla de la Santísima Trinidad junto al claustro de San Isidoro de León, totalmente románica. A principios del siglo XIV se cerraban las bóvedas, aún románicas, de Santa María del Campo, en La Coruña, y en 1327 se levantaba la iglesia de Santa María de Noya (La Coruña) con formas románicas; hacia 1193 la de Santa Marina de Aguas Santas (Orense). Aún las tiene también la iglesia de San Miguel de Foces, en Ibieca (Huesca), fundada en 1259. San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), con formas románicas como todas las anteriores, se consagró en 1230. Hacia el 1200 se construye la del priorato de Mave (Palencia). En algunas regiones, como Cataluña, aún a fines del siglo XII y en los comienzos del XIII se construyen edificios tan principales como las Catedrales de Tarragona y Lérida en estilo románico, y las bóvedas de ojivas no aparecen hasta fecha próxima a 1200 en las naves laterales de Santas Creus y hacia 1225 en Poblet, iglesias ambas de monasterios cistercienses.

En todas estas obras las formas románicas, ya sin vida, anquilosadas, siguen repitiéndose faltas de renovación, que no les llega de fuera, y sin haber conseguido nacionalizarse. Su perduración durante gran parte del siglo XIII y aun del XIV, en muchas regiones, responde tanto a arcaísmo como a la economía y sencillez de la estructura románica para las iglesias pequeñas en relación con la gótica, mucho más compleja, cara y apenas conocida entonces en los medios rurales.

II. ESCULTURA (I)

Dícese del arte románico que fué el restaurador de las técnicas de relieve al resucitar la representación de la figura humana en el espacio, restableciéndola en su nobleza y proporciones, después de varios siglos de absoluta impotencia escultórica. Pero si el relieve y la escultura exenta en piedra y mármol con representaciones de seres vivos habían desaparecido casi totalmente durante la alta Edad Media, en otras técnicas, como la del marfil, la orfebrería, el yeso, probablemente la talla en madera, la desaparición no era tan total como se ha afirmado, y en el siglo X y en la primera mitad del XI había en Occidente talleres capaces de crear obras de marfil o de metal con representaciones humanas nada bárbaras. En algunas de ellas debieron inspirarse los primeros escultores que intentaron labrar la piedra representando seres humanos, y los dinteles de dos iglesias de la vertiente Norte del Pirineo catalán, los de Saint-Genis des Fontaines y San Andrés de Sorède, fechado el primero en 1020-1021, que suelen servir de iniciación al estudio de la escultura románica francesa, no son, al parecer, más que la transposición de frontales de metal; obras rurales no sirven para juzgar de la evolución de un arte cuyos avances hemos de buscar en los centros de mayor progreso y civilización. Pero no solamente en obras de esas técnicas se inspiró el escultor románico para sus creaciones, sino también en otras pertenecientes a todas las del dibujo y del relieve practicadas entonces, como son pinturas murales, mosaicos, miniaturas de manuscritos, dibujos de bordados, ornamentos de tejidos, relieves de barro cocido, madera y yeso, sepulcros y esculturas romanas, joyas bárbaras. La técnica del relieve debió resurgir copiando o inspirándose — puesto que la copia en esta época es siempre una interpretación, sin el carácter de fidelidad servil que hoy tiene — en esculturas antiguas, en marfiles, en obras de orfebrería fundidas, repujadas y cinceladas, existentes entonces en gran número de iglesias, como los frontales de altar, en los que se representaba al Cristo en majestad rodeado del tetramorfos y con los Apóstoles a los lados, bajo arcadas. Para la composición, las miniaturas de los manuscritos y las pinturas murales, en las que, desde tiempos lejanos, figurábanse grandes temas de carácter religioso, debieron servirles de fuentes de inspiración, pero aquéllas no tuvieron una preponderancia tan grande y exclusiva como se ha afirmado. Con inspiraciones tan diversas, tanto en la técnica como en el tiempo y en el espacio, se fué formando un vasto mundo profuso y caótico de seres y representaciones esculpidos que pueblan los templos románicos de gran parte de Europa. Tal vez no haya existido artista alguno como el de los siglos XI y XII, capaz de beber en todas las

(1) Al estudio de la escultura románica en España debe preceder el de los marfiles, orfebrería y pintura, que tienen comienzos más antiguos y contribuyeron probablemente a su primer desarrollo, pero se ha preferido guardar el orden del texto alemán.

fuentes, copiando todos los modelos que veía a su alrededor, excepto los de la Naturaleza que ignora o desprecia y tan sólo percibe indirectamente, a través de otras interpretaciones.

La escultura románica, subordinada siempre a la arquitectura, es esencialmente religiosa, y tiene un fin de instrucción y edificación que no debe olvidarse. El caudal de sus representaciones parece enorme y de asombrosa variedad, pero estudiado con algún detalle se ve cómo se repiten muchas de ellas en lugares lejanos y con características tales que ha de suponerse dimanar de modelos comunes. No cabe duda de que los tallistas de piedra de los siglos XI y XII han tenido repertorios de modelos con representaciones muy semejantes en todo el Occidente. El estudio de cualquier tema lo comprueba: el de Sansón desquijarando al león de Nemea, por ejemplo, que, como tantos otros medievales, parece provenir del arte clásico a través de relieves mitríacos cuya significación perdióse, interpretándose como el episodio del hércules cristiano. Cabalgando sobre la fiera y tratando de desgarrar sus mandíbulas, la cabellera al viento, aparece en idéntica actitud en un tejido alejandrino del siglo VI o VII del Museo Alberto y Victoria de Londres, en capiteles de la Catedral de Salamanca, de San Isidoro de León, de San Claudio de Zamora, de Aguilar de Campóo, del pórtico de Rebolledo de la Torre; en Francia, en capiteles de Vézelay, de Nevers, de San Salvador de Bourges, de la Catedral de Angulema, entre otros muchos. En Italia es tema frecuentísimo en el románico de Lombardía. En la arquivolta de la puerta de una iglesia del Norte de la provincia de Palencia, la de Revilla de Santullán, obra de hacia 1200, representóse a sí mismo el artista que la labró, llamado Miguel — *Michaelis me fecit*, dice una inscripción —, sentado en un escabel muy bajo, con el cincel en la mano izquierda y el mazo en la diestra, tallando un bloque de piedra, vuelta la cabeza hacia un libro que tiene apoyado en el asiento, seguramente el «repertorio», del cual copiaba.

En el caudal de obras que poseemos para el estudio de la escultura románica las hay de artistas selectos de formación avanzada respecto a su época, y otras bárbaras, de carácter rural, hechas por entalladores locales. Separar unas de otras, llegar a distinguir lo que es arcaísmo de lo que es barbarie o torpeza, es una de las labores más complejas que se presentan al arqueólogo. En la escultura, como se ha dicho para la arquitectura — y esto es cierto sobre todo en España por el carácter de arte importado del románico —, las obras más toscas no son las más antiguas; lo contrario suele aproximarse más a la verdad. Aun en los edificios, las fechas, tanto las de los documentos escritos como las que nos proporcionan las inscripciones, suelen servirnos de guía relativamente segura para el estudio de la evolución de sus formas, pero para la escultura, el año de construcción de un edificio nos da sólo un *terminus ante quem*, pues gran parte de ella, sobre todo los capiteles, se labrarían casi siempre una vez colocada la piedra en su lugar, como lo demuestran no pocos monumentos en los que

quedaron lisos : Catedral de Zamora, sala capitular de las Huelgas de Burgos, Catedral de Ávila, etc. No faltan ejemplos de labra antes de la colocación; el escultor *Arnalli Catelli* representóse a sí mismo en el claustro de San Cucufate del Vallés, esculpiendo un capitel suelto. Pero, en general, hay que suponer que cuando se consagra una iglesia, lo que implica celebrar culto en ella, la cabecera por lo menos estaba concluida y los capiteles de esa parte labraríanse por entonces.

Son los capiteles principalmente los que van a permitirnos el intento de seguir la evolución escultórica, ya que se encuentran en todas las iglesias; los tímpanos esculpidos son escasos, lo mismo que los relieves que decoran algunas fachadas y otras obras sueltas, como pilas, sepulcros, etc.

Tal vez deba comenzarse el estudio de nuestra escultura románica por la pila bautismal de piedra de San Isidoro de León, decorada en sus frentes con bárbaros relieves e inscripciones, cuyo estudio epigráfico, no realizado, podría ayudar a orientarnos acerca de su fecha. Obra de tal rudeza ha de ser anterior al arte selecto de las de Fernando I en dicha iglesia, posiblemente de la primera mitad del siglo XI; tanto el modelado, más plástico y redondeado que el de la alta Edad Media, como los roleos vegetales nos aproximan al románico. Los capiteles de las iglesias de la segunda mitad del siglo XI situadas en la ruta de la peregrinación — Jaca (1063), nártex de San Isidoro de León (1063), Nogal de los Huertos (1063), Frómista (1066), Iguacel (1072), puerta meridional de la iglesia de San Isidoro de León y algunos capiteles del interior (1072-1101), Loarre (1095), San Saturnino de Tolosa (la cabecera y el crucero, anteriores a 1096), claustro de Moissac (1100) —, se labrarían de 1060 a 1100, aproximadamente.

En cada uno de estos templos la variedad de tipos y ejemplares es grande, respondiendo a diferentes talleres; hay que tener en cuenta que sus límites cronológicos son bastante amplios, como se ha indicado. Algunos pudieron aprovecharse de un edificio anterior renovado por ruinoso o para engrandecerle; otros labraríanse a medida que se iba levantando la construcción; no pocos, quedando solamente desbastados, lo serían algo después, aprovechando el paso de artistas por la ruta de la peregrinación. Pero lo que no cabe duda es de que se encuentran en esas iglesias, aun en las más lejanas, capiteles muy semejantes que han de atribuirse al mismo taller y, algunas veces, al mismo artista. Ha habido, pues, una escultura de la peregrinación a Compostela, entendiéndose por ello no la existencia de una singular modalidad propia del «camino francés», sino tan sólo el que en los santuarios de la ruta se desarrollaron escuelas artísticas cuya expansión se haría, lógicamente, por sus etapas. El estudio comparativo de estos capiteles, que prepara ahora Gómez Moreno, no ha podido hacerse sin un *Corpus* de todos ellos, falto del cual nos limitaremos a indicar algunas semejanzas reveladoras. Los capiteles historiados, rudos y expresivos, del nártex de San Isi-

doro de León, que han de ser de los más antiguos, forman grupo aparte. Derívanse de los corintios clásicos los magníficos de las columnas exentas y los adosados a los pilares centrales, sin que se nos alcance tampoco su ascendencia; son obras aisladas, como de artista exótico que pasará rápidamente sin dejar escuela. Una serie, de las más arcaicas al parecer, fórmanla capiteles cubiertos con una decoración de tallos o roleos vegetales curvados, con una hoja o flor en el centro de cada roleo, dibujo de recuerdo bizantino; ejemplares así existen en los ábsides de Frómista, en los presbiterios de Nogal de los Huertos y de Tolosa, y en el claustro de Moissac; motivo análogo decora un canecillo de la puerta de Iguacel. Un capitel de Moissac, inspirado tal vez en el Apocalipsis de San Juan, representa a varios demonios con cuerpos humanos desnudos, cuatro de ellos sentados en los ángulos. Tienen entre sus piernas, sosteniéndolos con las manos, largos cuernos con los que convocar y atraer a los pueblos; otros, en los frentes, se preparan a la lucha montando una ballesta y sujetando las flechas en la boca. En el único capitel historiado de la nave de San Saturnino de Tolosa vemos estos mismos demonios desnudos en idéntica actitud de montar las ballestas. A bastantes jornadas de Moissac y Tolosa, en San Isidoro de León, hay dos capiteles parejos. Uno está en el pórtico septentrional; el otro, en el que figuras humanas desnudas montan las ballestas como en Moissac y Tolosa, pertenece a la ampliación de la iglesia hecha en la segunda mitad del siglo XI.

Bastantes de estas iglesias del «camino francés» se levantaban lentamente, por lo que su decoración escultórica alcanza las postrimerías del siglo XI y los comienzos del siguiente, época de la que tenemos ya varios conjuntos de importancia: la puerta meridional de San Isidoro de León, que pertenecerá a las obras realizadas por la infanta Urraca (1073-† 1101); la puerta de la iglesita de San Esteban de Corullón, templo construido de 1093 a 1100; la de las Platerías en Santiago, que si no se levantó en la fecha — 1103 — que parece leerse en una de sus jambas, no lo sería en otra muy distante; las Miègeville, de los Condes y occidental de San Saturnino de Tolosa, labradas a fines del siglo XI o comienzos del siguiente, cuando dirigía las obras del templo Raimundo Gayrard, fallecido en 1118. Los capiteles de figuras humanas, entrelazos, hojas y monstruos de estas puertas, sobre todo de las de Tolosa, Corullón y Santiago, son casi idénticos. Al mismo taller pertenecen también algunos conservados en el claustro de la Catedral de Pamplona, que estuvieron en una puerta del templo comenzado en 1100 y consagrado en 1124. Algo anteriores a los últimos años del siglo XI deben ser varias de estas obras en las que se percibe el influjo de relieves paganos y un lejano acento clásico: los tímpanos de la puerta meridional del cuerpo de la iglesia de San Isidoro de León y de la de los pies de la Catedral de Jaca; capiteles de este templo y del de Frómista con desnudos inspirados sin duda en relieves antiguos. Un detalle de algunas tal vez nos oriente

acerca de su fuente de inspiración : los apóstoles de Moissac ; los relieves de la girola y el altar de San Sernín ; el San Pedro y San Pablo que están en lo alto, a los lados de la puerta meridional del crucero de San Isidoro de León ; el tímpano de Jaca, tienen unas rosetas o margaritas de origen clásico, idénticas a las de algunos marfiles bizantinos y carolingios, como el reproducido en la página 401. Anotemos también el hecho, sin pretender deducir consecuencias de él, de que una serie de esculturas españolas — capiteles de la cabecera de la Catedral de Santiago, figuras de los tímpanos de su portada de Platerías, relieve del Museo de León procedente de San Isidoro — tienen en sus pupilas incrustaciones de azabache o pasta negra, como algunos capiteles de la basílica de Cluny, y varios marfiles de León y San Millán de la Cogolla.

El tímpano de la puerta de León debió labrarse hacia el penúltimo decenio del siglo o poco antes. Casi todos sus relieves son de mármol blanco ; en lo alto representáronse dos ángeles sosteniendo una corona con el *Agnus Dei* en su interior, copiando la representación corriente en el arte clásico de dos genios alados sosteniendo un *clypeus*, con la imagen del difunto, como se ve en el sarcófago en el que fué sepultado Ramiro el Monje en San Pedro el Viejo, de Huesca, y en numerosos marfiles bizantinos y carolingios, obras, estas últimas, a las que pasó el tema ya con sentido cristiano. Ángeles tendidos sostienen también una corona en la mesa del altar de San Saturnino de Tolosa, consagrada en 1096, y en algún cimacio del claustro de Moissac, de 1100, también aquí con el *Agnus Dei* ; pero los de León revelan una inspiración clásica más directa. Bajo el Cordero divino figura el sacrificio de Isaac y otras escenas de difícil interpretación. Apean el tímpano dos cabezas de carnero, y en las enjutas del arco hay una serie de relieves, casi todos de mármol, de un Zodíaco; y varias figuras. Discútese la prioridad entre este tímpano y el de la puerta de Poniente de la Catedral de Jaca ; han de ser los dos casi contemporáneos. En el de la sede aragonesa representóse un crismón dentro de un círculo con un león a cada lado ; largas inscripciones explican el simbolismo teológico de las dos fieras, entre cuyas patas hay un hombre tendido, un áspid y un basilisco. El texto por el que conocemos la fecha de la consagración de Jaca en 1063 dice que en este año se había empezado a construir la puerta de entrada, sobre la que se elevaría la torre de las campanas. En 1094 se hizo una donación *ad laborem sancti Petri de Iacha* ; la iglesia se concluiría por aquellos años, los últimos del siglo XI. La molduración de las arquivoltas de esa puerta es muy semejante a las de San Isidoro de León, de Corullón, de Frómista, de Iguacel, a la de Platerías de Santiago, obras todas de ese tiempo. El escultor que labró el tímpano aragonés dominaba la técnica de su oficio en trabajos decorativos, como lo es el crismón, faltándole práctica para la representación de seres vivos, a los que da, sin embargo, un movimiento expresivo extraordinario. Esto mismo se observa en el claustro de Moissac y en San Sernín de Tolosa, en donde

los artistas hacen obra selecta de decoración, mientras que tratan toscamente el cuerpo humano. Pocos años después el crismón del tímpano de Jaca fué copiado bárbaramente en otro de Santa Cruz de la Serós, que se ha pretendido ser anterior, por el concepto, equivocado muchas veces, de que las obras más perfectas son también las últimas.

La portada de las Platerías de la Catedral de Compostela es el único conjunto escultórico de importancia que en ella queda anterior a la segunda mitad del siglo XII; la puerta Norte del crucero, la *Porta francígena*, fué sustituida en el XVIII por la actual, y la de Poniente, la más importante y suntuosa, se derribó para labrar el Pórtico de la Gloria; ambas se describen en el «Código Calixtino». La de las Platerías es puerta doble, como lo eran las del recinto de Cluny, Limoges y San Martín de Tours, y como lo son las de Tolosa y Conques. Obra pareja de ésta es la Miègeville, de San Saturnino de Tolosa, tanto en su trazado como en el perfil de sus arquivoltas, cornisa de tabicas labradas, y en varias de sus esculturas. Algunos de los relieves de los tímpanos no se labrarían para ese lugar, vistos su desorden, mala colocación y cortes de varios, quedando la sospecha de si serán anteriores al resto. Poco más antigua que ésta de Santiago ha de ser la puerta Sur del crucero de San Isidoro de León; en ambas debieron trabajar las mismas gentes.

Un Cristo imberbe, sentado, bendiciendo, alto relieve de piedra pizarrosa, que existió en la iglesia de Santa Marta de Tera (Zamora), parece réplica bárbara del de mármol de la girola de San Saturnino de Tolosa, obra de fines del siglo XI; el zamorano se labraría hacia 1100. Contemporáneas serán dos obras más selectas, de mármol, que estuvieron en el monasterio de Sahagún: un relieve de Cristo en majestad dentro de la aureola mística, con sugerencias de técnica de marfil, y una Virgen sedente con el Niño en el regazo bendiciendo, pareja del Cristo y no guardando relación con escultura alguna de las anteriormente reseñadas.

Si alguna consecuencia hubiéramos de sacar de lo antes expuesto, es la de que de 1060 a 1120, aproximadamente, hay una serie de escultores y talleres errantes que trabajan en las iglesias en construcción a lo largo del «camino francés», desde Moissac y Tolosa a Compostela, viéndose una continuidad evolutiva en sus obras. ¿De dónde son estos artistas, es decir, de qué lado de los Pirineos? ¿En dónde se forman y trabajan primeramente? ¿En el Languedoc — Moissac y Tolosa, corte ésta muy civilizada, destacándose entre las grandes ciudades de Francia por su afición a las letras, por las canciones de sus trovadores, por su lujo refinado y las modas elegantes de sus mujeres —, como afirman los arqueólogos franceses? ¿En Jaca, en León, en Santiago, como sostienen Kingsley Porter y algunos eruditos españoles? Preguntas hoy, para nosotros, imposibles de contestar y de un interés muy relativo. Sin ánimo de sugerir una respuesta ni mostrar preferencia por hipótesis alguna, conviene no olvidar que en León, bajo Fernando, de 1054 a 1063, aparecen obras de

arte de valor extraordinario y de técnicas muy diversas, y que iglesias españolas de esta época, cuyo número comprueba de manera indudable su cronología, tienen una riqueza escultórica, singularmente en los capiteles, cuya perfección técnica y variedad no se encuentran entonces en otro país de Occidente. Las influencias artísticas no son como las aguas de los ríos que circulan siempre en el mismo sentido, y la ruta de Compostela ha sido cauce por el que descendieron y remontaron igualmente. El conocimiento y estudio minucioso de estas obras — uno de los elementos que aún no han sido estudiados es la epigrafía de sus inscripciones — tal vez aclare algún día el problema.

Interesante, por ser obra de cronología segura y por los recuerdos históricos que evoca, es la tapa del sarcófago de mármol blanco de un Anfus o Alfonso, hijo del célebre conde Pedro Ansúrez, ayo y consejero de Alfonso VI, fallecido en 1093, que primero estuvo en el monasterio de Sahagún, y después de peripecias y largos viajes ha venido a parar al Museo Arqueológico de Madrid.

Volvamos a Aragón. Los mismos talleres, tal vez en ocasiones los mismos escultores que trabajaron en las iglesias castellanas a fines del siglo XI, decoran también las aragonesas de Loarre (hacia 1095) y de Iguacel (1072). La comparación de las series de capiteles de unas y otras demostraría numerosas identidades; señalemos tan sólo la absoluta existente entre uno de la puerta de la iglesia del castillo de Loarre representando seres deformes de los que no se ven más que largas patas y grandes cabezas entre ellas, con otro de una ventana del ábside de Frómista. De época algo más avanzada es el sarcófago de doña Sancha, que antes estuvo en Santa Cruz de la Serós y hoy se halla en el convento de benedictinas de Jaca. Murió la infanta hacia 1096 y debieron transcurrir algunos años antes de que se labrase su sepulcro, pues los relieves de éste son obra del mismo taller que los del tímpano de la puerta meridional de San Pedro el Viejo, de Huesca, iglesia que ha de ser posterior a la reconquista de la ciudad, realizada ese mismo año de 1096. Son esculturas ambas rudas, de acento local, en las que se ha creído ver influencias lombardas.

Grupo aparte respecto a las obras anteriores forman los relieves y capiteles del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, en el que trabajaron varias generaciones. Unos muros del brazo Sur del crucero de su iglesia y la puerta que da paso desde éste al claustro, pertenecerán tal vez al templo consagrado en 1088. Sus capiteles tienen representaciones humanas de una talla fuerte, algo brutal. Los capiteles y cimacios de las alas Este y Norte del claustro bajo, inmediatas a la iglesia, y seis relieves situados en sus ángulos, con escenas de la vida de Cristo, son de un arte totalmente distinto al de la puerta de las Vírgenes, sin parentesco inmediato con obra alguna española o francesa. Esas galerías del claustro, originales también en la forma de sus capiteles y cuyas columnas tienen galbo ¿son anteriores o posteriores a la consagración

de la iglesia? Es decir ¿son de fines del siglo XI y anteriores, por tanto, a las obras escultóricas más antiguas del Languedoc, o se labraron en una época en la que la escultura románica, en pleno desarrollo, producía numerosas obras a ambos lados de los Pirineos? Hasta hace pocos años sosteníase la primera hipótesis, fundándose en que en el cimacio común a cuatro capiteles de la galería septentrional grabóse una inscripción con los tres primeros versos y el séptimo de los ocho que formaban el epitafio de Santo Domingo, según lo inserta su discípulo el monje Grimaldo en su «Historia» de aquél, escrita siendo abad de Silos Fortunius (1073-1116); refiere en ella que el Santo, en el tiempo que rigió el Monasterio (1041-1073), lo restauró de sus ruinas, reconstruyendo la iglesia, y siendo enterrado en la galería Norte del claustro de los monjes, *intra claustum fratrum, ante porta ecclesie*, enfrente de una puerta lateral del templo. La afluencia de fieles fué tan grande, a causa de los muchos milagros, que — cuenta también Grimaldo — hubo necesidad de trasladar el cuerpo de Santo Domingo a la iglesia pocos años después, afirmase que en 1076, seguramente antes de 1082, fecha de la muerte del obispo de Burgos Simón II, asistente a la ceremonia. El epitafio del cimacio será, pues, anterior a ese traslado, así como la parte del claustro en la que se encuentra. Pero hoy se admite que puede ser conmemorativo y copia de otro anterior, no siendo dato seguro para la cronología de aquél. Las arquerías de las alas oriental y Norte del claustro bajo, como se ha dicho, son su parte más antigua. Labráronse en sus capiteles monstruos y seres fantásticos adosados o afrontados dos a dos, con un relieve plano y de muy poca profundidad; otros son de hojas estriadas, de acanto, con piñas estilizadas o bolas y manzanas en los vértices; dos parejas hay con representaciones humanas de labra idéntica a la de los seis relieves, dándonos fe de la coetaneidad de éstos y de los capiteles. La falta de obras parejas, su evidente originalidad y la manera de estar labrados, con técnica de planos de muy poco relieve, silueteadas las figuras y hecho el dibujo dentro de ellas por incisiones, ha sido causa de que se traten de explicar suponiendo que son obra de esclavos moros de los que hubo en Silos, como en todos los grandes monasterios y las iglesias de aquel tiempo; en los fustes se ven grabadas algunas inscripciones en árabe. Réstanos hablar de las obras escultóricas de mayor importancia que allí se conservan y son los seis altorrelieves empotrados en los pilares de ángulo del claustro bajo, con escenas de los últimos tiempos de la vida de Jesús. Su relieve es muy redondeado, dentro de ropajes planos, señalándose los pliegues rígidos de las vestiduras por delgadas líneas dobles de muy débil resalto, a manera de estrechas cintas. La composición es elemental, pero equilibrada, sin noción alguna de la perspectiva, mas con gran sentido del movimiento y del efecto plástico. Estarán inspiradas estas obras en otras de marfil, lo que puede explicar su técnica y, a nuestro juicio, relaciónanse con los relieves del claustro de Moissac,

como, por ejemplo, con el que representa a San Bartolomé; tal vez tengan un origen común. Pero lo que en Moissac son figuras aisladas, en Silos se han convertido en complicadas escenas de apretada composición. El claustro francés se hizo el año 1100; el castellano es verosímil que sea algo posterior a esa fecha.

Al terminar la primera mitad del siglo XII se labrarían las tres columnas del monasterio de San Payo de Antealtares, de Santiago de Compostela, hoy en el Museo Arqueológico de Madrid. Es posible que sostuvieran una mesa de altar en la basílica compostelana. Compañero de estas esculturas es un relieve del Salvador de pie, con un libro abierto sobre el pecho, sostenido en el brazo izquierdo y señalando con la mano derecha la inscripción que se lee en sus páginas; está en la casa Donestebe de Vigo. Dos de las columnas son de piedra caliza, y la tercera, de mármol; las creemos obras posteriores a las esculturas más modernas de la fachada de Platerías, de artistas locales, dentro de la evolución compostelana.

Muy a los comienzos del siglo XI rastréase un taller de escultura en Cataluña, que emplea la técnica a bisel, aprendida probablemente del arte califal; sus obras más conocidas son los ya citados dinteles de Saint-Genis des Fontaines (1020-1021) y de San Andrés de Sorède; a él pertenecen un capitel con su cimacio procedente de San Pedro de Roda, en el Museo de Barcelona, los recientemente encontrados en Cornellá, y las mesas de altar de Sureda, de San Saturnino de Tolosa (1096) y de la Catedral de Gerona (entre 1015 y 1038); tal vez deban atribuírsele algunas obras del monasterio de Arlanza.

Hacia mediados del siglo XII debió labrarse la fachada de la iglesia de Ripoll, en tiempo del conde Ramón Berenguer IV (1131-1162), constante protector del Monasterio; sus relieves están emparentados con los restos, muy maltratados, del sepulcro de su antecesor Ramón Berenguer III (†1131), repartidos hoy entre el Monasterio y el Museo de Gerona. Las representaciones de Ripoll, magnífica página en relieve de un manuscrito gigantesco, inspiráronse en miniaturas de manuscritos semejantes a las de las Biblias catalanas del siglo XI, del tipo de la de Farfa, que tal vez se iluminase en el *scriptorium* del Monasterio; algunos de los relieves siguen fidelísimamente a las miniaturas.

La última etapa de la escultura románica española es consecuencia de las grandes puertas de la fachada de Saint-Denis (1135-1140) y de la Real de Chartres (1145-1150). Sus arquivoltas cubiertas de figuras, como las de las iglesias del Poitou y de la Saintonge; sus tímpanos esculpidos con escenas religiosas, como la grandiosa del Juicio Final; sus capiteles y, sobre todo, las estatuas — columnas que a sus costados parecían recibir a los devotos al ingresar en el santuario, rígidas primero y muy alargadas, talladas en la piedra misma de la columna, para hacerse luego independientes y más libres, tuvieron una larga resonancia en la Península. No todos los ejemplares españoles de puertas con estatuas-columnas inspiraríanse en

esos dos citados ; algunos provendrán de otros franceses menos famosos que tienen en Saint-Denis y Chartres también su cuna: San Germán de los Prados de París, Étampes, Châteaudun, Corbeil, San Benigno de Dijon, Vermenton, Avallon, Mans, Valcabrère... ¿En qué época llegó a España esta influencia? Difícil es fijarlo, por la cronología incierta de casi todas las obras en las que aparece. Una anticipación o precedente de las estatuas-columnas existe en la portada de Platerías de Santiago, en la que hay tres fustes de mármol blanco cubiertos de bajorrelieves con representaciones superpuestas en varios registros, de apóstoles y profetas, bajo arcos, con el pelo partido y rizado, los ojos incrustados, los pocos pliegues de sus vestiduras rectos, como en las figuras de los tímpanos, obra del primer cuarto del siglo XII. Hipótesis sugestiva y peligrosa sería la de derivar de éstas las columnas de Antealtares, en las que las figuras de apóstoles, apenas salientes, ocupan ya toda la altura del fuste, habiendo tres en su contorno ; obra probable de mediados del siglo, como se ha dicho, serán aproximadamente contemporáneas de la fachada y puerta de Ripoll, en la que aparecen dos estatuas, una a cada lado, adheridas a las columnas del ingreso.

En el área de influencia más o menos directa de Saint-Denis y Chartres hay que clasificar el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, las esculturas de la Cámara Santa de Oviedo y la puerta occidental de San Vicente de Ávila. Sobre toda la escultura románica de España, y aun sobre casi toda la restante, yérguense una obra y un escultor que, a fines del siglo XII, acrecieron la ya considerable riqueza artística de la Catedral de Santiago.

El Pórtico de la Gloria levantóse sobre una cripta, obligada a causa del gran desnivel del terreno, en el mismo lugar que ocupaba la puerta de la Transfiguración del Señor, terminada hacia 1140, a los pies de la basílica compostelana. Tres arcos abocinados, de medio punto, dan paso desde él a la iglesia : el central, más ancho, con tímpano apeado en una pilastra, mientras que los laterales carecen de él. El asunto representado, inspirado en la visión apocalíptica y en el Juicio Final, desarróllase en las tres puertas, pero algunas figuras extiéndense por los muros que cierran el pórtico por los restantes lados. Las esculturas estuvieron policromadas y su unidad es extraordinaria, demostrando que, si no son todas obras de Mateo, supo éste imprimir fuertemente su personalidad a las gentes que trabajaban a su lado. Una inscripción en la parte inferior del dintel del arco central dice que se colocó en 1188 por el maestro Mateo, quien dirigía la obra desde sus comienzos. Una donación, por la que Fernando II le concede *centum maravotinos* anuales de por vida, por sus buenos servicios, prueba que en 1168, año en la que está fechada, Mateo era maestro de las obras : *hoc munus hoc, donum do tibi omni tempore vitae tuae semper habendam quatenus et operi sancti Jacobi, et tuae inde personae melius sit, et quividerit praefato operi studiosius invigilent et insistant.*

Por la grandiosidad de la composición, por la amplitud de sus proporciones, por la fuerza dramática, el aliento épico y la nobleza de sus representaciones humanas, por la vida espiritual que anima a todas ellas, esta obra, señera sin igual en su época, representa un gigantesco progreso en relación con toda la escultura precedente. En las obras que hemos ido analizando hasta llegar al Pórtico de la Gloria, la escultura es un revestimiento, sin unidad casi siempre con las formas arquitectónicas; en ésta de Compostela, arquitectura y escultura se unen de manera perfecta para formar un conjunto orgánico.

¿De dónde proceden este creador genial y su obra? Como disposición general del conjunto se ha hablado del nártex de Vézelay (1120-1132) y de las puertas meridionales de la Catedral de Bourges (tercer cuarto del siglo XII). El tipo de gran puerta con estatuas-columnas se había realizado a mediados del siglo en la fachada de Saint-Denis (1135-1140) y en la Real de Chartres (1145-1150). El tímpano central recuerda las visiones apocalípticas de los del Languedoc y la Borgoña. Los fustes de las columnas son semejantes a los de Chartres y Coulombs. Los animales del basamento sugieren el recuerdo de los de las puertas de Saint-Gilles, en la Provenza. La disposición radial de los ancianos del Apocalipsis se repite en las puertas del Sudoeste de Francia, cuyo arte románico evocan también las puertas laterales sin tímpano y la sala alta. Y no faltan tampoco sugerencias de las etapas anteriores del arte compostelano. Pero el maestro Mateo no es un copista que zurce su obra con retazos vistos en múltiples lugares, sino un gran artista, un creador de vigorosa originalidad y admirable fantasía. A todos esos elementos vistos directamente unos, en obras influídas por ellos otros, ha sabido infundirles formas perfectas y vida eterna.

La recia personalidad del maestro Mateo y su señorío artístico hubieron de influir poderosamente sobre la escultura de su época. Ha sido reconocido ese influjo en Galicia, pero apenas se han mencionado las obras de su escuela o taller en Castilla y Navarra, algunas de las cuales autorizan la sospecha de que, como tantos otros de sus predecesores, fué un escultor de la ruta de la peregrinación. De su estilo, pero más rudo y arcaico que lo de Compostela, es el tímpano de San Nicolás de Tudela (Navarra), en el que, bajo una arquivolta de follajes muy carnosos, como los compostelanos, se representó al Padre Eterno en la aureola mística, sentado, con el Niño Jesús en el regazo, el tetramorfos en torno, un obispo a un lado y un santo al opuesto. Réplicas de este bello tímpano — único resto de la iglesia — que debió ejercer justificada sugestión sobre los escultores de la comarca, son los de Santo Domingo, en Soria, Moradillo de Sedano (Burgos) y San Miguel de Estella (Navarra), con representaciones del Padre Eterno dentro de la aureola mística, los símbolos de los Evangelistas a los lados y otros dos personajes sentados a los extremos; en Moradillo y Soria, como en el Pórtico de la Gloria, cuatro ángeles sostienen los símbolos de los Evangelistas, como en los tímpanos de dos

iglesias de la vertiente Norte de los Pirineos : las de Valcabrère (fines del siglo XII) y Saint-Aventin (Haute-Garonne). Algunos relieves de la colegiata de Tudela tal vez pudieran clasificarse como del ciclo de Mateo, del que no estarán muy distantes los canecillos de la girola de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), magníficas cabezas humanas de fuerte modelado, alguna de ellas con la cabellera rizada, los rasgos fisonómicos y la sonrisa del profeta Daniel, del Pórtico de Compostela; comenzóse ese edificio en 1158, según los « Anales Compostelanos ». Derivaciones también más o menos directas del arte de Mateo, mezcladas con otras influencias, se ven en las alas más recientes del claustro bajo de Silos, en las que trabajarían escultores de los de Santo Domingo de la Calzada, y en no pocas obras castellanas y aragonesas. Sin duda esa parte del claustro burgalés y posiblemente algunas otras obras de su escuela ejercieron extraordinario influjo sobre la escultura contemporánea.

Las parejas de apóstoles de la Cámara Santa han motivado no pocas discusiones. De dos en dos, como hablándose, se labraron formando cuerpo con las columnas que sostienen los arcos fajones de la bóveda, descansando sobre animales simbólicos y pequeñas figuras y ornamentos vegetales, como los apóstoles de Santiago. Porter las cree de 1170 a 1180, menos avanzadas que las compostelanas ; Bertaux, de un discípulo de Mateo, pero obra más ruda y arcaica que éstas ; Buschbeck proclama su inferioridad artística respecto de las gallegas, señalando influencias tolosanas, suponiéndolas de principios del siglo XIII, y Mayer percibe en ellas la presencia del goticismo incipiente y las tiene también por de fecha avanzada.

El portal de Poniente de San Vicente de Ávila, con su tímpano sostenido por un mainel, sus arquivoltas cubiertas de ornamentos vegetales y las estatuas de apóstoles adosadas a las columnas, a ambos lados de la puerta, es obra de ascendencia borgoñona, sin relación directa con el Pórtico de la Gloria. Entre las más importantes que anuncian el arte gótico, debemos mencionar también los dos relieves del claustro de Silos correspondientes a la terminación del bajo. Mayer ve en ellos un reflejo de la escultura del Pórtico de la Gloria ; ya se dijo como, para nosotros, esa parte del claustro de Silos deriva de Santo Domingo de la Calzada, y los relieves son de la misma mano que algunos de los capiteles de flora carnosa. Representan el árbol de Jesé y la Anunciación, y como tantas de estas obras románicas españolas han desorientado a los críticos por la mezcla que hay en ellas de influencias nórdicas, tolosanas y del Sudoeste de Francia, de arcaísmos e ingenuidades, junto con una ejecución vigorosa y una composición original. De marcada influencia francesa es la Anunciación del Museo de Lérida, obra asimismo con la que se podía terminar la evolución románica o comenzar la gótica.

La escultura en madera tuvo un carácter más popular y rural que la labrada en piedra ; el artista debía ceñirse a tipos litúrgicos que admitían pocas variaciones.

Entre las obras de talla en madera deben mencionarse algunos frontales de altar catalanes. Son relieves transportados de otras técnicas, orfebrería y esmalte, pues copian, económica y fidelísimamente, para iglesias pobres, los magníficos frontales de metal o esmalte enriquecidos con piedras y gemas coloreadas. De las técnicas de la pintura y escultura participan otra serie de frontales con disposición semejante — el Cristo en majestad y a los lados los Apóstoles — y relieves de yeso de muy poco bulto, policromados, imitando tal vez obras esmaltadas, o repujadas en plata, como el que procedente de Planes se conserva en el Museo de Barcelona y será ya del siglo XIII; algo más arcaico es el de Tárrega, en el mismo lugar.

El portal gótico, grandioso y severo, con su mundo de seres teológicos, con todos los elementos que se desarrollaran en el siglo XIII, estaba ya formado en Santiago. Las estatuas, primero bajorrelieves que decoraban las columnas siguiendo su forma circular, como en la fachada de Platerías, saliendo tímidamente del fuste y alargándose para alcanzar su altura, más tarde, las de San Payo de Antealtares, habían cobrado vida intensa y perdurable, independiente de la columna, en el pórtico compostelano. De nuevo, como en Atenas y en Delfos, figuras humanas parecían sostener sin esfuerzo la pesadumbre de la piedra, disciplinada en formas arquitectónicas. La sonrisa inolvidable de los rostros de la escultura griega arcaica había vuelto a florecer, al cabo de diecisiete siglos, en los bustos de los canecillos de Santo Domingo de la Calzada, en el profeta Daniel, del Pórtico de la Gloria, en el ángel de la Anunciación de Silos, antes que en el admirable «Ángel» de Reims, un siglo posterior. Caminábase hacia una simplificación de aquel mundo caótico y atormentado de las representaciones románicas. El artista comenzaba a volver a ver, como por vez primera, la Naturaleza que le rodeaba, las flores de los campos y las hojas de los bosques, que cantaría San Francisco de Asís. El arte gótico daba principio.

III. ARTES INDUSTRIALES

A talleres españoles se han atribuído recientemente algunas obras de hueso, de talla muy tosca, suponiéndolas de fines del siglo X o comienzos del XI. Son: una arqueta del monasterio de El Escorial; las chapas de una cajita del Museo de Cluny, de París; otra caja en poder de un anticuario y un *pixide* del Museo Nacional germano de Nuremberg. Como obra española clasifícase también una tapa de Evangeliario del Museo Británico, en la que se representa al Señor en majestad sentado dentro de una aureola y el *tetramorfos* alrededor. Son todas ellas obras de muy dudoso origen hispánico y sin semejanza alguna con otras manifestaciones del arte peninsular.

Del reinado de Fernando I se conservan una serie de marfiles, regios donativos algunos a San Isidoro de León, que no guardan relación con los musulmanes de Córdoba y Cuenca ni con los mozárabes análogos. Los más antiguos son las chapas de una caja que los reyes Fernando y Sancha mandaron labrar en 1059 para guardar las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo. De San Isidoro de León procede también el arca llamada de las Bienaventuranzas, hoy en el Museo Arqueológico de Madrid, citada, al parecer, como la anterior, en el testamento de Fernando I en el año 1063. La pieza capital de la serie es la cruz procesional, donada también a San Isidoro de León por los reyes don Fernando y doña Sancha, cuyos nombres lleva, hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Debe ser la que, en la donación de 1063, se inventaría como *aliām (crucem) eburneam*. A esta misma serie pertenece un portapaz de madera, también en San Isidoro de León, con la figura de la Majestad en marfil, de arte excelente, con ojos de azabache. Regalo de Urraca, la hermana de Alfonso VI, era un gran crucifijo, enchapado de plata, con relieves, follajes y pedrería, que llevaba efigiada a la donante, de rodillas, y ha desaparecido hace tiempo. Otro crucifijo de marfil, falto de cruz, conserva el Museo de León, procedente de Carrizo. Es obra del siglo XI, muy terminada, hecha con gran cariño, pero con enormes desproporciones. Sus ojos son de esmalte blanco y negro encajado en oro. Piezas importantísimas entre los marfiles del siglo XI son los tableros de una arqueta que se labró entre 1067 y 1076 para guardar los restos de San Millán en el monasterio de la Cogolla de Yuso. Representan las escenas de la vida y milagros de San Millán, guardándose catorce en el Museo Arqueológico de Madrid, y estando repartidos otros varios fragmentos por museos y colecciones particulares.

Esta serie de marfiles ofrece un interés extraordinario. Prueba que en el tercer cuarto del siglo XI trabajaban en nuestro país talleres — tal vez dos — de eborarios capaces de representar « historias » en las que se observa la preocupación por el movimiento, exagerando gestos y actitudes, característico de la escultura románica. Difícil es suponerlos derivados de los musulmanes y mozárabes, siendo evidentes sus afinidades con otros de carácter septentrional, causa de que sea muy insegura la atribución de algunas de las piezas de menos importancia de los museos y colecciones. La epigrafía en todos es clásica, como en algunas obras mozárabes. Problema interesante es el de la influencia que pudieron tener en el desarrollo de las primeras esculturas en piedra y mármol. El procedimiento de rellenar las pupilas con pasta o azabache se siguió luego en Santiago, en los capiteles de la capilla central de la girola, en los tímpanos de la puerta de Platerías, y en el mismo León, en cuyo Museo Arqueológico hay un fragmento de relieve en mármol blanco, de un santo, procedente de San Isidoro, y del mismo estilo que la puerta del crucero, preparados los ojos para niñas postizas.

Los restantes marfiles románicos españoles, de calidad inferior la mayoría, pertenecen a la corriente francamente europea, perdidas ya las características nacionales. La tapa de Evangelionario que la reina Felicia († 1085) dió al monasterio de Santa Cruz de la Serós (Huesca) está hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, y representa a Cristo en la cruz con la Virgen y San Juan a los lados. Del arca de San Félix en San Millán de la Cogolla consérvanse cuatro placas de marfil, de los últimos años del siglo XI, con representaciones de la vida de Cristo, de modelado suave y plástico, mucho más perfectos que los relieves del arca de San Millán, pero sin su extraordinario vigor. Del siglo XII son: el crucifijo llamado Cristo de Nicodemus, con cruz de plata, y el díptico relicario del obispo don Gonzalo (1162-1175), obras ambas conservadas en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo.

Casi todas estas piezas de marfil eran sólo una parte de la decoración de otras riquísimas, arcas, cubiertas de libros, etc., completadas con enchapados de oro y plata, cinceladuras, filigranas y pedrerías, cuyo valor ha sido causa de su desaparición.

El arca que guarda las reliquias del Santo titular en San Isidoro de León, dentro hoy de otra moderna, es de madera, «enchapada de plata, con salientes en las esquinas, otros compartiendo en tres paños sus frentes mayores, amplio zócalo de caída oblicua, y tapa de poca altura, en forma de tronco de pirámide», no conservando su altura primitiva (Gómez Moreno). La chapa repujada de plata que la recubre dibuja roleos vegetales, trenzados de dobles cintas y rosetas, decorando las partes que dejan libres seis representaciones con figuras (otras dos han desaparecido) en alto relieve extraordinariamente expresivas, labradas en sus caras y alusivas a la historia de nuestros primeros padres; en la tapa representáronse también varios personajes. Los epígrafes explicativos de algunos de los relieves llevan letras clásicas. Es obra anterior a 1063, ruda y sobria, de tradición otoniana, sin relación con otras de nuestro país, debida tal vez a algún artista alemán, como aquel venerable que labró, quizá antes de 1065, un retablo, hoy perdido, para Santa María de Nájera (Logroño), por encargo de la reina Estefanía, viuda de García de Navarra y cuñada de la mujer de Fernando I. Tampoco han llegado a nuestros días un retablo con imaginería de oro y tres de plata, donados por don Fernando y doña Sancha a San Isidoro de León antes de 1063. Con chapas de plata repujada y grabada, representando escenas religiosas, cúbrese el «Arca santa» de la Catedral de Oviedo, donada por Alfonso VI en 1075, obra dentro ya de la corriente románica. En 1105 hizo labrar Diego Gelmírez, para la basílica del Apóstol, un altar adornado con figuras de plata repujada representando al Cristo en majestad, los símbolos de los Evangelistas, los doce Apóstoles y los veinticuatro ancianos del Apocalipsis en torno; cobijábase un *ciborium* adornado de pinturas y esculturas, según la descripción de la Guía de peregrinos del «Códice Calixtino».

Del suntuoso retablo de la Catedral de Zamora queda también una detallada descripción. En metales de poco precio se copiaban, para iglesias pobres, las ricas piezas de orfebrería, como cálices y vinajeras, de plomo, e innumerables cruces, de cobre y bronce.

Trabajos en metal de gran importancia acompañan a muchas obras esmaltadas. Tradicionalmente se viene afirmando que todas provienen de Limoges, y ello ha de ser cierto para bastantes, aludiéndose a esa procedencia en inventarios y documentos de la época; pero ¿hubo también talleres españoles? Existe la sospecha; mas hasta ahora no se ha comprobado de modo definitivo.

Tres son las obras de esmalte de gran importancia conservadas en España: el retablo de San Miguel in Excelsis en el santuario del monte Aralar, en Navarra; el frontal de Silos, hoy en el Museo de Burgos, que debía ir unido al existente en el Monasterio, y los restos del retablo de la Catedral de Orense. El retablo de San Miguel in Excelsis es un frontal de madera revestido de cobre dorado, adornado con esmaltes y pedrería. Por su estilo parece ser obra de la segunda mitad del siglo XII.

Muy escasas son las piezas de mobiliario románico que han llegado a nuestros días. Entre ellas descuella la silla de tijera de la Catedral de Roda (Huesca), con magníficas tallas en madera, semejante a las que se representaron en muchos tímpanos sirviendo de asiento al Cristo en majestad. Probablemente no es obra española. El banco románico que, procedente de San Clemente de Tahull, se conserva en el Museo de Barcelona, es también un raro ejemplar en madera de pino, calada y con tallas geométricas de carácter popular; parece que estuvo policromado. Hay también cubiertas de libros de madera tallada, como las del Evangelionario de la Catedral de Gerona, báculos, cajitas para guardar reliquias, etc., hechos del mismo material.

Los tejidos que predominan en la Península en el período románico son los musulmanes fabricados en España o traídos de Oriente, con los cuales no pueden competir ni en calidad ni en belleza los occidentales. Ejemplar excepcional de éstos es el tapiz de imaginería llamado «de la Creación», de la Catedral de Gerona. Está bordado a dos haces con lanas de colores vivos sobre un cañamazo de trama muy fuerte. Bellísimas son las dos estolas bordadas por Leonor Plantagenet para San Isidoro de León en los años 1197 y 98, según acreditan sus inscripciones: hiciéronse a mano, sobre un tejido gris muy compacto, a punto de media, y bordadas luego en oro y seda carmesí, con castillos heráldicos y cruces. El pendón de San Odón, procedente de la Seo de Urgel, hoy en el Museo de Barcelona, es un estandarte ricamente bordado en el que se reproduce el repetido tema del Cristo en majestad, en la aureola mística, rodeado del *tetramorfos* y tres figuras adorándole; una inscripción dice: *elisava me fecit*, y es obra de fines del siglo XII. Románicas son las mitras de San Valero, en Roda (Huesca), y la de San Olegario, en la Catedral de Barcelona.

IV. PINTURA

Tal vez no haya en el período románico manifestación artística de ascendencia y evolución tan complejas como la miniatura. Por ser obras de facilísimo transporte, se tendrían a la vista y copiarían en los escritorios de esa época manuscritos miniados de procedencias y tiempos muy varios, por lo que los que las estudian acumulan las semejanzas y los parentescos, complicando, en vez de aclarar, el problema de su génesis y evolución.

Las miniaturas prerrománicas y románicas españolas ofrecen extraordinario interés para el desarrollo de otras manifestaciones artísticas coetáneas, pues no sólo influyeron considerablemente en la pintura mural, sino también en la escultura, en la eboraria, en las artes del esmalte, etc.

En las miniaturas de algunos de los «Beatos», como en el de la Catedral de Burgo de Osma (Soria), firmado por *Martinus* el año 1086, y en otros códices, como en el «Breviario» de Fernando I, pintado por Frictoso en 1055, y en el «Penitencial» de 1105, puede verse la transición del arte mozárabe al románico. Partes románicas tienen también los «Beatos» de la Biblioteca Corsini, de Roma, y el de la Academia de la Historia, procedente de San Millán de la Cogolla. Códices del siglo XI de San Juan de la Peña (Huesca), escritos en caracteres mozárabes, adórnanse con iniciales miniadas francamente cluniacenses. El cambio de estilo se anuncia, según Domínguez Bordona, por la desviación progresiva de la iconografía nacional; por la interpretación de los asuntos con un sentido más naturalista; por la sustitución de elementos ornamentales indígenas por otros de abolengo francés e irlandés; por el menor empleo de los fondos formados por zonas horizontales de varios colores, sustituidos por otros de color uniforme, o prescindiendo de ellos y haciendo destacar las figuras sobre el pergamino sin colorear; por la mayor riqueza cromática, y por la aplicación más abundante y cuidadosa del oro. Las influencias francesas hubieron de acentuarse con la abolición del rito mozárabe, que trajo como consecuencia la inmediata importación de libros transpirenaicos con liturgia al uso romano, coincidiendo con la sustitución de la escritura mozárabe por la francesa, realizada desde el siglo IX en Cataluña, pero que en Castilla no logra predominar hasta mediados de la duodécima centuria. La revolución litúrgica y cultural producida entonces motivó el que se fuese desterrando el gusto por las brillantes y expresivas miniaturas, sustituidas por otras de un arte más medido, perfecto y armónico, de dibujo más elegante, con matices y medios tonos. La inspiración galicana combínase a la tradicional española en proporciones muy diversas en las miniaturas de esta época, y hay algunas, como las de las Biblias de la Biblioteca Provincial de Burgos (siglo XII) y de Lérida, y el misal de San Facundo, procedente de Sahagún, debidos tal vez a franceses, que no es fácil diferenciar de obras análogas extranjeras.

De la persistencia de la tradición nacional dentro de las características universales del arte románico, dan fe la llamada «Biblia segunda» de San Isidoro de León (1162) y la parte española de la famosa «Biblia de Ávila» (siglos XII al XIII), obra esta última la más independiente de la miniatura románica castellana, cuya obra capital es el llamado «Libro de los Testamentos» de la Catedral de Oviedo, tumbo o cartulario mandado componer entre los años 1126 y 1129 por el obispo de Oviedo don Pelayo. Domínguez Bordona supone que el autor de esta obra señera fué pintor mural.

Independiente de la del resto de la Península queda también la miniatura catalana, unida en gran parte al escritorio y biblioteca del monasterio de Ripoll, que, con la capitular de Toledo, eran las dos más importantes de España, pudiendo competir con ellas tan sólo las de algunas de las más famosas abadías, como Bobbio, Saint Gall, Lorsch y Reichenau. Bajo el abaciazgo de Oliva (1002-1048), época la más brillante del Monasterio catalán, trabajaban en su escritorio varios miniaturistas, cuyos nombres conocemos. De uno de ellos, Arnaldo, o de su escuela, consérvanse varias miniaturas en el códice *123 Reg. Lat.* de la Biblioteca Vaticana, y es curioso señalar, como demostrativo de la influencia de unas técnicas sobre otras, problema muy confuso y poco estudiado, que algunas de sus representaciones animales tienen semejanzas con las del mosaico del ábside de la iglesia de Ripoll, firmado por otro Arnaldo. Las dos obras cumbres de la miniatura catalana son las Biblias de Roda y Farfa, las más profusamente ilustradas entre las que se conocen de la Edad Media; su arte es esencialmente narrativo, empleándose escasamente el color; su dibujo libre y correcto, impregnado de sentimiento clásico. La primera, que se llamó antes de *Noailles*, guárdase hoy en la Biblioteca Nacional de París y, paleográficamente, puede asignársele una fecha alrededor del año 1000. La Biblia que, procedente del monasterio de Farfa, se conserva en la Biblioteca Vaticana, en la que colaborarían varios artistas, está estrechamente emparentada con la de Roda y con otros códices de los siglos X y XI, originarios sin duda de Ripoll. Ya se dijo la semejanza de algunas de sus miniaturas, señalada primeramente por Pijoán, con relieves de la fachada y puerta de la iglesia del Monasterio.

En una pequeña iglesia del Pirineo aragonés, la de Iguacel (Huesca), cerca de Jaca, se ha conservado el nombre más antiguo conocido de un pintor de la España medieval. Llamábase Galindo Garcías, como aquel otro «hombre bueno de Aragón» que, pocos años después, menciona repetida y cariñosamente el juglar que compuso el «Poema del Cid», entre los mesnaderos del héroe. En una larga inscripción bajo el alero de modillones románicos que protege la puerta de ese templo consta que se construyó en 1072 y, a más de otros datos, el nombre del pintor:

MAGISTER HARV PICTVRA
RV NNE GALINDO GARCIAS

Kingsley Porter, descubridor de Iguacel, dice que el exterior de la iglesia estuvo antiguamente cubierto con un revestido, sobre el cual se pintaron juntas, imitando despiezo de sillería. Si la obra de Galindo Garcías decoraba el exterior, no sería caso único conocido, pues se citan pinturas en los muros de fuera de Nuestra Señora de la Antigua, en Valladolid, y aún quedan restos en los de San Martín de Segovia y en los de la iglesia catalana de Santa María de Bohí, y en varias lombardas. El interior de casi todos los templos románicos debió pintarse. El centro de la composición era el ábside, con el Dios en majestad presidiendo o la Virgen con el Niño Jesús en el regazo, los símbolos de los Evangelistas, y apóstoles y santos a los lados. Completábase la decoración con imágenes de santos, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, historias de la leyenda áurea y aun escenas de la vida corriente, entre orlas unas veces y otras con fondo de cortinas figuradas. Excepcional era el caso de que las pinturas cubriesen totalmente el interior de la iglesia; lo frecuente es que se limitaran a decorar el ábside y las partes inmediatas de la nave o del crucero, y en el resto se pintase un despiezo fingido sobre el revestido, como en Tahull, Silos y Arlanza.

Pintada por dentro de diversas maneras, dice la Guía del viaje del «Códice Calixtino» que estaba la basílica de Santiago, pinturas, según la «Historia compostelana», que se hicieron en tiempo del obispo don Diego Gelmírez. Entre las conservadas, las más interesantes son tal vez las que revestían totalmente muros y bóvedas de la ermita mozárabe de Casillas de Berlanga (Soria), constituyendo uno de los conjuntos más completos de pintura medieval del occidente de Europa hasta que se arrancaron en 1922, emigrando cinco años después, yendo a parar una parte al Museo de Boston, mientras el resto debe andar aún en el comercio. Su técnica es a temple y con pocos colores, y su estilo es el románico ya totalmente desarrollado, con una intensa influencia francesa, pero con numerosos detalles, como son el empleo de fondos divididos en zonas, el color, la técnica, que demuestran la persistencia de una tradición indígena española. Será verosímil fecharlas entre la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII; Cook las cree de hacia 1200; su autor, que parece se inspiró en el natural para algunas de sus partes, poseía acentuado sentido decorativo y una gran libertad para tratar los asuntos religiosos. Parentesco estrecho con éstas tienen las del presbiterio de la ermita de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), de técnica más sabia y menos libre. Las vestiduras y el plegado de los paños son de tradición románica; la manera de tratar la figura humana no permite fecharlas más allá de la primera mitad del siglo XIII.

Pintada parece estuvo la vieja iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), derribada en el siglo XVIII para construir la que hoy existe. En un trozo de muro que se conserva sobre sus bóvedas, en el intradós de un arco, vese al Padre Eterno bendiciendo dentro de la aureola,

una cabeza en una de las jambas y un despiezo, pintado, figurando las juntas líneas de color ocre entre otras dos rojas. Parecido despiezo aparece en la cercana iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos), y en una habitación desmantelada, escalera en tiempos modernos y antes tal vez sala capitular, se veían hasta hace pocos años varias composiciones en sus muros, representando animales de gran tamaño : dos leones enfrentados, grifos, cigüeñas, etc., y, por bajo, frisos con figuras humanas, palomas y peces. Mayer las cree obra del siglo XII. Kuhn afirma su semejanza con las miniaturas del «Beato» de 1220 de la Biblioteca Morgan de Nueva York ; su incipiente goticismo abona más esta última fecha. Las más famosas y conocidas de antiguo son las pinturas del nártex de San Isidoro de León, obra capital para el estudio de las españolas, por estar fechadas, al representarse en ellas al rey Fernando II de León (1157-1188) y a una reina que parece es Urraca, su tercera mujer, en cuyo caso la decoración pictórica se haría entre los años 1178 y 1188.

En Aragón consérvanse pinturas de la segunda mitad del siglo XII en la excatedral de Roda (Huesca), decorando la cripta del ábside del Evangelio, con representaciones, en la bóveda de medio cañón, del bautismo de Jesús, y el ángel y el toro alado. La capilla de la izquierda de la iglesia baja del monasterio de San Juan de la Peña conserva vestigios de pintura en su bóveda, figurando la Crucifixión y un martirio de santos ; su estilo es románico francés. Han desaparecido casi totalmente las pinturas que hubo en San Pedro el Viejo, de Huesca ; aún alcanzaron a ver Carderera y Quadrado las de los Sanjuanistas de Barbastro (Huesca), antes de Templarios, iglesia cedida por don Pedro I de Aragón al monasterio de Conques, que representaban escenas de la vida de Santa Fe, titular de ese Monasterio, figurando el nombre del autor, un maestro Alfonso. De la primera mitad del siglo XIII son las de San Juan de Uncastillo (Zaragoza) y algunas otras, en las que se ve la persistencia de las fórmulas románicas en época avanzada.

Las pinturas murales catalanas, numerosas e importantísimas, extiéndense desde 1100 hasta 1300. Las más antiguas parecen fruto de la influencia italiana. En el siglo XII, con la influencia de la escultura monumental francesa, menor siempre que la de Italia, adquieren características de estilización y solemnidad extraordinarias, para sufrir luego el influjo de Bizancio y llegar a un arte más libre, ya gótico. En torno a estas pinturas suscítanse no pocos problemas. ¿Cuál es su origen? ¿Ha habido influencia de la pintura primitiva catalana sobre la románica francesa? ¿En qué grado son ambas deudoras al arte de los «Beatos» del siglo X? ¿Hasta qué punto es catalán tal arte? Estas y otras preguntas no han sido aún satisfactoriamente contestadas.

Pasan por ser las pinturas más antiguas conservadas las de la pequeña iglesia mozárabe de San Quirce de Pedret, de las que quedan, en uno de los ábsides laterales, la parábola evangélica de las Vírgenes prudentes y

las locas, representadas con lujosas vestiduras y en la cabeza ricas coronas de pedrería, presididas por la Virgen en alto, en la aureola apuntada. El colorido es vivo, y sus analogías con las pinturas italianas de los siglos x y xi — Farfa, Civitate, San Clemente, en Roma, Ausonia, cerca de Gaeta, de fines del siglo xi, y San Vincenzo de Galliano, en Lombardía — son grandes. Tiénense por anteriores a la restauración de la iglesia en el siglo xii; Mayer las cree de este siglo. A mediados de él se pintaría el fresco del ábside central de la pequeña iglesia de San Miguel unida a la Catedral románica de la Seo de Urgel, más estilizado que el anterior e influído tal vez, lo que se nota en la rigidez de los pliegues, por la escultura francesa. De estilo mucho más sencillo son las pinturas del mismo tema en las iglesias de San Miguel de Angulasters y de Ginestarre de Cardós, que alcanzaran al final del siglo. Representaciones más completas, formando un ciclo histórico, decoran los muros del presbiterio de San Martín de Fenouillar, en el Rosellón, posiblemente influídas por miniaturas españolas y obras italianas. Se asemejan a éstas las pinturas de Santa María de Mur, hoy en el Museo de Boston, inspiradas probablemente en miniaturas que reproducían modelos bizantinos; Mayer las cree no muy anteriores a 1150. Las más importantes son los frescos de San Clemente de Tahull, por su refinado dibujo, muy estilizado, acertada composición y belleza y pureza del colorido, superior a las de los demás catalanes. En una de las columnas, una inscripción pintada dice que se consagró la iglesia el año 1123, al que se atribuye la decoración pictórica por varios arqueólogos. Rickert opina que su avanzada estilización no permite situarlas antes del final del siglo. Interesantes son también las de la vecina iglesia de Santa María; las de San Pedro de Bungal tal vez alcancen el siglo xiii, y algo anteriores parecen las de Santa María de Esterri d'Aneu, de Santa Eulalia de Estahón y de la iglesia de Esterri de Cardós.

La pintura sobre tabla tuvo gran importancia en Cataluña en el período románico, desarrollándose sobre todo en frontales de altares. Eran copia económica y fidelísima de los suntuosos de orfebrería con piedras engastadas de colores, algunas veces también esmaltados, que ostentaban las iglesias ricas de las grandes abadías; influyen en ellos también notablemente las artes de la miniatura y de la pintura mural. Algunas veces, a los frontales acompañan tablas pintadas a los costados, formando mesas de altar. También se pintaron otras destinadas a decorar los pabellones o templete — *ciborium* o *baldaquino* — que cobijaban los altares, y a colocarse inclinadas hacia delante sobre el altar, sujetas en los muros, como simplificación económica del *ciborium*. El número de obras catalanas de este arte, que adquiere con frecuencia características de popular, con su colorido vivo y brillante, es extraordinario.
